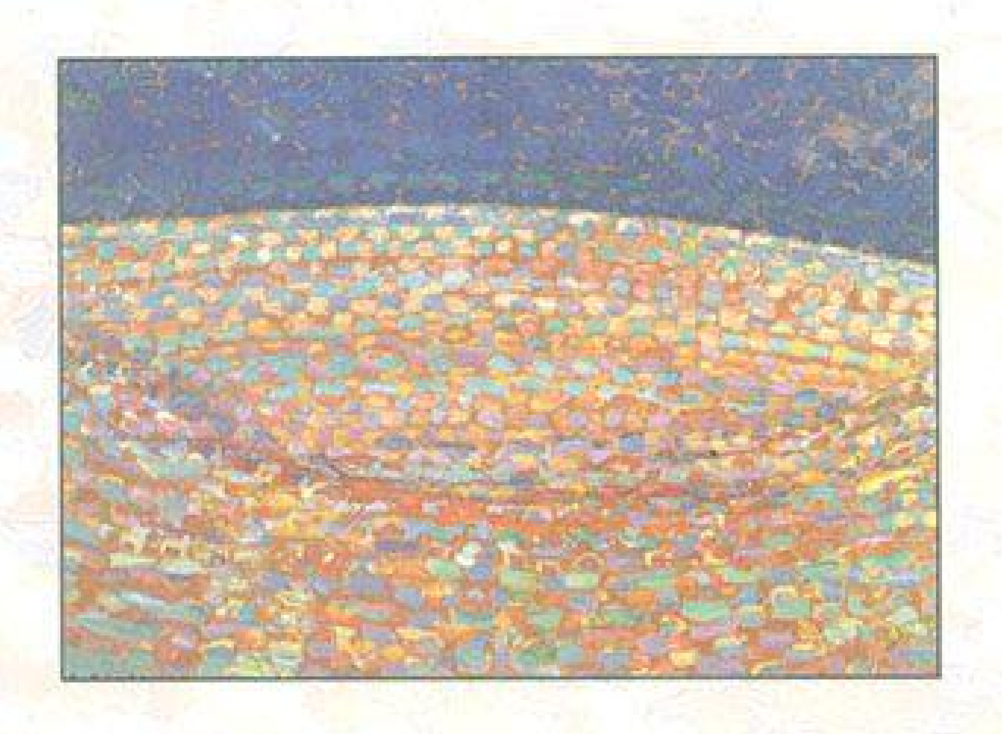
خالدة حامد

في الشعر وترجمته



(إعداد وترجمة وتقديم)

منشورات الجمل

في الشعر وترجمته

خالدة حامد

في الشعر وترجمته

(إعداد وترجمة وتقديم)

منشورات الجمل

كلمة المترجمة

هذه مجموعة من المقالات آثرت جمعها الآن في كتاب لأنها تتمحور حول ثيمة واحدة هي الشعر. ربما لا أغالي إن قلت أني شعرت بالخوف هذه المرة وأنا أعمل على تنقيح المواد المنشورة أصلاً بغية نشرها من جديد بين دفتيّ كتاب. المهمة عسيرة لأنها هذه المرة تلج عالماً لا يحق لغير حاملي جواز المرور الدخول فيه؛ أعني: عالم الشعر، وخصوصاً حينما يكون المترجم على يقين بأن الشعر لا يترجمه إلا شاعر. الصعوبة تكمن في نقل كلمات شاعر ما من لغة إلى لغة أخرى لاسيّما وأنها تعتمل بروح ذلك الشاعر وأنفاسه. كل كلمة من كلمات قصيدته تحمل معها شيئاً منه، يخصه هو. وهذا ما دفع الكثيرين إلى وصف الترجمة بأنها فن التجلي لأنها تجعل من المجهول معلوماً. ولابد هنا من أن تكون الحُمّى التي تحرق الشاعر مُعدية كي يصطلي بها المترجم أيضاً. فأن تترجم قصيدة ما من ثقافة أخرى، أفق آخر، روح أخرى، لغة أخرى يعني في الحقيقة أن تكتب قصيدة جديدة. ولهذا يصعب العثور على ترجمتين متماثلتين لقصيدة واحدة.

ويصف عزرا باوند ثلاثة جوانب للشعر هي الموسيقى والخيال ورقص العقل بين الكلمات، وهو يعدّ الجانب الأخير روح الشعر. من هنا

نستشف أن ثمة جوانب لا ملموسة ولا مرئية يعج بها عالم الشعر هي التي تجعل نقله للغة أخرى شبه مستحيل، بينما يقول الشاعر ريلكة أن الترجمة قلبُ الشعر النابض، ويكتب في مرثيته الثامنة Ninth Elegy أنه «حينما يعود الشاعر من منحدرات الجبل متوجهاً نحو الوادي فإنه لا يجلب معه حفنة من تراب الأرض يتعذر على الآخرين الإتيان بها، بل محض كلمة فاز بها. ربما نحن نقول: منزل، جسر، نبع، بوابة، إبريق، شجرة مثمرة، نافذة... وربما كان أقصى ما نقوله هو: عمود، برج....لكنك كي تقولها عليك أن تفهم. يااااه! عليك أن تقولها بكثافة أكبر مما حلمت به الأشياء نفسها عند وجودها».

وقد يردد البعض مقولة أن ترجمة القصيدة إلى لغة أخرى خيانة للقصيدة الأصل ولاسيّما حين يتلاعب المترجم بشكل القصيدة ومضمونها. فالكثير من الشعراء يبدون أهمية كبيرة للشكل الذي تبدو عليه القصيدة فوق الصفحة. ويذكر جون ديلون أنه حينما ترجم مجموعة بودلير«أزهار الشر» Fleurs du Mal إلى الإنكليزية، كان يعمل بالضبط على محاكاة الشكل والوزن الذي سار عليه بودلير في مجموعته مؤكداً أنه كان يشعر بالرضا التام عن نفسه حينما يعمد شخص ما لقراءة النص الأصل ويعمد هو إلى قراءة ترجمته للنص نفسه من دون أن يشعر المستمع أن الترجمة تردد صدى الأصل لكن بلغة مختلفة.

ومن الجدير بالذكر أن الترجمة الأدبية تعدّ أصعب أنواع الترجمات ولعل ترجمة الشعر، على وجه الخصوص، أكثرها تعقيداً. وقد أثير جدل كبير بشأن إمكانية أو استحالة ترجمة الشعر. فبينما يردد خورخي لويس بورخس أن «الأصل خائن للترجمة»، يرد إمبرتو إيكو قائلاً أن

«الترجمة هي فن الفشل». ويؤكد روبرت فروست أن الشعر يضيع بالترجمة، في حين يقول يوسف برودسكي أن الترجمة تبقي عليه. ربما كان مرد ذلك هو تعذر الحصول على مكافئ دقيق للأصل؛ فحتى وإن كان المترجم يمتلك معرفة ثرّة بلغة الأصل وبارعاً فيها لكنه لن يكون قادراً على نقل العواطف، والرسالة الخفية التي يبثها الشاعر بين طيات أبياته، والعطر الذي ينثه فوق كلماتها، وبصمة أسلوبه المتميزة. لكن براعة المترجم تتجلى حينما يحاول خلق الثقة في نفس القارئ بأنه ينقل النص كما هو، ويحفز فيه الأثر نفسه الذي أبدعه الشاعر. وربما كان الأهم من ذلك هو أن يتحلى بمهارات التقمص التي تجعله يتمثل شخصية الشاعر ويشعر بما شعر به.

المهمة العسيرة إذن، ولعل فصول هذا الكتاب ستكشف النقاب عنها.

المقالات التي تشكل فصول هذا الكتاب نشرت كلها في مجلة إيلاف الإلكترونية عام ٢٠٠٤ بعد أن كلفني حينها الشاعر عبد القادر الجنابي بترجمتها؛ فله شكري وامتناني. أما ملحق الإعلام فقد أضفته للكتاب بعد أن جمعت فيه كل اسم ورد في فصول هذا الكتاب بالعربية وما يقابله بالإنكليزية.

خالدة حامد

الباب الأول
في الشعر

ت. س إليوت وقصيدة النثر :

«هستيريا» عند تخوم النثر

مارغريت س. ميرفي

حينما نتناول إليوت وحالة الشعر الأنغلو ـ أمريكي بعد الشعر الرمزي، نكتشف أنه كان يبدي ازدواجية ما إزاء هذا الشكل مع مرور الوقت. وقد أتاحت له دراسته أن يكتشف الرمزية الفرنسية عام ١٩٠٨. كما تبدى في شعره، شاباً، تأثير لافروك من بين آخرين. ولهذا نقول أن رهاب الفرنسيين لا يمت لإليوت بأية صلة. وعلى الرغم من رد فعله القوي عام ١٩١٧على هذا الجنس الأدبي بوصفه فضلة الشعر الرمزي وهُجنة من الأجناس الأدبية، نجد إن إليوت نفسه مارس التجريب بهذا الشكل؛ إذ ألف أربع قصائد نثر تقريباً ونشر إحداها ـ «هستيريا» Hysteria ـ لتظهر عام ١٩١٥ في الأنطلوجيا الكاثوليكية لعزرا باوند، أي قبل سنتين من استهجان إليوت لهذا الجنس في مقال له بعنوان «تخوم النثر» The Borderline of Prose [1]. وبعد مرور ثلاث سنوات على مقاله الأول،

(1) Bernard, Le Poéme en prose .

نشر مقالاً ثانياً عنوانه «النثر والنَظْم» Prose and Verse اتخذ فيها موقفاً يتسم بتسامح اكبر إزاء التجارب التي تنتهك التخوم التقليدية للجنس الأدبي، لكنه واصل، مع ذلك، رفضه لمصطلح شعر النثر(١). ولم يؤلف مرة أخرى أية قصيدة بهذا الشكل مطلقاً مع انه ترجم لاحقاً قصيدة نثر سان جون بيرس الطويلة، «اناباز» Anabase، إلى الإنكليزية.

لاشك في أن إليوت كان متأثراً جداً ببودلير، كما كتب قصائد في الفرنسية في الوقت نفسه تقريباً الذي ألف فيه قصائده المنثورة. ولعلنا نفترض، بسبب ذلك، إن قصيدة النثر أتاحت لإليوت مساراً للتجريب في الوقت الذي كان يتفحص فيه التراث الفرنسي بحثاً عن التجديد. ومع ان إليوت لم يكتب قصائد نثر تركز على الحياة في المدينة الحديثة تحديداً، على غرار قصيدة بودلير «كآبة باريس» Le Spleen de Paris، لم يحاول تجريب الصهر الحديث للهلوسة أو الهوس بالمشاهد الملحوظة والمعتادة. كما تُظهر قصائد النثر الإليوتية محاولة لتحديث الشكل لغرض استعماله كأداة لوعي القرن العشرين. لكن جدل إليوت ضد الشكل لا ينفي الإنجاز الذي حققته أعمال فرنسية كبرى مثل «إشراقات رامبو» Rimbaud Illuminations، ويعكس، بدلاً من ذلك، النقد المبكر لإليوت بوصفه ناقداً، والذي يتجلى هنا في رفضه الاعتراف بشكل

---

(١) أفكر، أيضاً، بالعمل الأخير الذي قدمه فرانك لينترشيا عن تأنيث الشعر الأمريكي من خلال شخصية المؤلف التافه «شبيه السيدة»، وقدرة المحررين المتكلفين التي واجهها شعراء حداثيون ذكور شباب مثل والاس ستيفنز، روبرت فروست، إليوت، عزارا باوند، وشعروا بضرورة التغلب عليها. ينظر:

Lentricchia, "Patriarchy Against Itself – The Young Manhood of Wallace Stevens," Critical Inquiry 13.4 (Summer 1987): 742-86, and "The Resentments of Robert Frost," American Literature 62.2 (June 1990): 175-200.

مغاير؛ الدرس الذي تعمله من بابت. باختصار، قدمت قصيدة النثر لإليوت خياراً خلال مرحلة تجريب أشكال وأساليب شعرية مختلفة. ومع ذلك كان عمر التجربة قصيراً بالنسبة للشاعر الشاب وتحول إليوت، الناقد، نحو التراث.

وبدلا من ان ننظر إلى هجوم إليوت النقدي على قصيدة النثر بوصفه انقلاباً تاماً على موقفه، بإمكاننا ان نبحث في مقاله عما حاول إليوت القيام به في قصائده النثرية المبكرة؛ إذ يبدأ في «**تخوم النثر**»، مثلاً، بالسخرية من حماقات الشعر الرمزي، بما فيها قصيدة النثر. ثم يستمر ملاحظاً «تفشي القصيدة نثراً، لا في فرنسا فحسب، بل في إنكلترا. لا في إنكلترا فحسب بل في أمريكا». إليوت لا يبدي رد فعله هنا على تكلف قصيدة النثر نهايات القرن (التاسع عشر)، بل على ما يراه بعثاً لبدعة معاصرة. ثم يواصل ثناءه على «إشراقات رامبو» بوصفها «قطعاً نثرية قصيرة مُقنِعة على نحو مذهل». ثم يركز إليوت على الموضوع المعين في هجومه، أي قصائد نثر ريتشارد آلدنغتون التي لا تعد «نثراً محضاً» مثل «إشراقات رامبو»، بل «تبدو متأرجحة بين وسيلتين». ولعله، مثل بابت، كان سيتوصل إلى «الفرق الحاد». ويستنتج ان «كلا من الشعر والنثر ما زالا يخفيان إمكانات غير مكتشفة بعد، وأن كل ما يكتبه المرء سيتخذ هذا الشكل أو ذاك بالتأكيد بحكم الضرورة الداخلية». لكن في الوقت الذي يجمع فيه إليوت قصيدة النثر بأعمال أخرى لشعراء رمزيين في العمل المخزي الذي قدمه بابت، مثل موسيقى البرنامج وسمفونيتيّ غوتييه ووسلر، فإنه يتحاشى نغمة السخرية الأخلاقية التي تجدها عند بابت، ويلاحظ، ببساطة أو بذكاء، أن «الشعر الذي يشبه

النثر، والنثر الذي يبدو مثل الشعر ينطويان، بلا شك، على درجة من الخزي والنجاح»[١]. ترتكز حجته، عموماً، على التعليق الشكلي أو التقني، لا على التبعات «الأخلاقية» التي تتخطى حدود الجنس الأدبي، مع أن البعد الأخلاقي قد يكون نصاً فرعياً مكبوتاً لتعليقاته[٢]. وبينما كان شجب خطايا القرن التاسع عشر «القرمزية» يعد «قلقاً أمومياً» عام ١٩١٧، كان إليوت يهدف، بسعادة، إلى جعل «الدجل» هدفاً ثميناً للسخرية.

بعد هذا الهجوم الأولي على قصيدة النثر عام ١٩١٧، رقق إليوت، مع مرور الأيام، شجبه للجنس الأدبي وركز قدحه عام ١٩٢١ في مقالة «النثر والنَظْم» على مصطلح شعر النثر: «اعترض على مصطلح «الشعر المنثور» لأنه يوحي، كما يبدو، بوجود فرق حاد بين «الشعر» و«النثر» لا أقصده البتة. وإن لم يوحِ المصطلح بهذا الفرق، فإنه يصبح بلا معنى عندئذ وعقيماً طالما كان من غير الممكن وجود رابط لما هو غير قابل للتمييز». يظل إليوت منشغلاً بـ«الفرق الحاد»، مثلما كان يفعل بابت، لكنه يرغب بالاعتراف «بمصطلح جديد للجنس الأدبي:» إذا اعترفنا

(١) ظهرت خمس قصائد لإليوت في الأنطلوجيا الكاثوليكية لباوند، هي: «أغنية حب الفريد بروفروك»و«صورة للسيدة» و«مخطوط أمسية بوسطن»و«الآنسة هيلين سلنغسبي» («العمة هيلين»)، و«هستيريا». وتبعاً لما ذكره دونالد غالوب، لاحظ باوند لاحقاً أن السبب الرئيس لنشرها هو «طبع ست عشرة صفحة من إليوت في لندن». ينظر:

Gallup, T S. Eliotand Ezra Pound: Collaborators in Letters (New Haven, Conn.: Wenning, 1970) 6. "The Borderline of Prose" appeared in The New Statesman 9 (19 May 1917): 157-59.

(2) Eliot, "Prose and Verse," The Chapbook: A Monthly Miscellany 22 (April 1921: 3-10, esp. 9.

بالقصيدة الطويلة، يتوجب علينا، قطعاً، ان نعترف بـ«النثر القصير»(١).
يتحاشى هذا الاستنتاج السؤال ما إذا كان من الضروري عدّ هذا الجنس «شعرياً» أم لا، ويتهرب من الموضوع بدلاً من ذلك. وبحلول عام ١٩٣٠، وفي توطئة ترجمته لقصيدة «اناباز»، يضل إليوت حتى عن توكيداته السابقة حينما يضع قصيدة بيرس المنثورة في معسكر «الشعر»:

«أشير إلى هذه القصيدة بوصفها قصيدة. لعله سيكون ملائماً لو كان الشعر نَظْماً دائماً ـ إما منبّراً أو جناسياً أو كمياً، لكن هذا ليس صحيحاً؛ فقد يقع الشعر ـ ضمن حد فاصل عند الجانبين ـ على أية نقطة على طول الخط الذي يكون (النَظْم) و(النثر) حدّيه الشكليين. ومن دون تقديم أية نظرية معممة عن (الشعر) و(النَظْم) و (النثر)، فإني أقول بأن الكاتب عندما يعمد إلى استعمال مناهج شعرية معينة، مثلما فعل بيرس، يكون قادراً أحياناً على كتابة الشعر بما يسمى نثراً. وبمقدور كاتب آخر، من خلال قيامه بعكس هذه العملية، أن يكتب نثراً عظيماً بالشعر»(٢).

وبالنسبة لشاعر وناقد ملم بالأدب الفرنسي مثل إليوت، تبدو لامبالاته

---

(1) Eliot, "The Borderline of Prose"158, 159.

(٢) عنوان المقال نفسه قد يلمح لنا بمثل هذا النص الفرعي. وتلاحظ ايلين شولتر في كتابها الأخير، «الفوضى الجنسية»، انه في إنكلترا أواخر القرن التاسع عشر تعرف الأطباء النفسيون على نوع جديد من العصاب الذكوري اسمه «المتاخم».borderliner وبعد تأليف قصيدة النثر «هستيريا» عام ١٩١٥، انتقد إليوت عام ١٩١٧، وبقسوة، هذا الجنس الأدبي بسبب مكانه عند «التخوم». التطابق مذهل بين مصطلح إليوت الذي يشخص قصيدة النثر وهذا المصطلح السايكولوجي للعصاب الذكوري. ينظر:
Showalter, Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siécle (New York:Viking, 1990)10.

المستمرة بجنس أدبي سريع الانتشار ـ تضمن عام ١٩٣٠ أعمالاً قدمها ماكس جاكوب، اندريه بريتون، بول ايلوار وغيرهم إلى جانب بيرس ـ أمراً لافتاً.

فهل كان إليوت ـ الناقد «الكلاسيكي» هارفاردي التعليم ـ في صراع مع إليوت الشاعر فرنسيّ الإلهام، ببساطة؟ وهل انهزمت قصيدة النثر في المعركة؟ إن قصيدة النثر الوحيدة المنشورة لإليوت، «هستيريا»، تعطينا بعض الأفكار عما سعى له إليوت بشأن الشكل وأسباب ابتعاده السريع عنه. لاحظنا آنفا إعجابه المبكر بإشراقات رامبو، ولاسيّما للكيفية التي «تمارس بها تأثيرها من خلال الانطباع الفوري والبسيط، أي الاتحاد الأكثر إقناعاً بسبب تنافر الصور الملحوظ»[١]. وقصيدة إليوت المنشورة نفسها تستعمل اصطلاحاً حديثاً وتسعى وراء «الانطباع الفوري والبسيط، المؤلّف من صور مدهشة مجفلة، «متنافرة». لاشك في أن لغة إليوت في «هستيريا» ليست مُربِكة مثل [لغة] إشراقات رامبو، كما ان صوره ليست متنافرة جداً لكنها تتحاشى، جذلة، النغمة القديمة التي ترددها قصائد نثر داوسون أو وايلد أو، لاحقاً، آلدنغنون:

حينما ضحكت أدركت أني صرت متورطاً في ضحكتها وصرت جزءاً من تلك الضحكة، حتى غدت أسنانها محض طالع عرضي له موهبة مسير العسكر. «لقد غرقت في أنفاسها القصيرة وهي تلهث في كل لحظة انتعاش، وتهت أخيرا في كهوف بلعومها المظلمة، ليجرحني تموج عضلات لا مرئية. كان ثمة نادل كبير

(1) Eliot, "Prose and Verse" 9, 5-6.

في السن بيدين مرتجفتين يفرش على عجل مفرشاً بالوردي والأبيض فوق الطاولة الحديدية الخضراء الصدئة، قائلا: «إذا كانت السيدة والسيد يرغبان في تناول الشاي في الحديقة، إذا كانت السيدة والسيد يرغبان في تناول الشاي في الحديقة...». قررت أنه لو توقف اهتزاز ثدييها، لكان بالإمكان جمع بعض شظايا الظهيرة، وركزت انتباهي لهذه الغاية بدقة بالغة»[١]

إن هذا السرد الموجز يخص أزمة لحظة واحدة، زمناً موسّعاً بسبب عواطف متأججة و«مرض» سايكولوجي حديث. المثير أن قصائد النثر الإليوتية الأخرى، التي ظلت مخطوطة، تنطوي على إحساس مماثل بوجود أزمة سايكولوجية. وفيما عدا قصيدته «استبطان» ـ التي هي اليغوريا بالدرجة الأساس ـ فإنها تمثل سروداً داخلية تتوسع للحظات قليلة من الزمن عن طريق تضخيم الأحاسيس والإدراكات الحسية إلى نسب هائلة لتتمخض هلوسة وصدمة عند الراوي[٢].

ما الذي يحدث بالضبط في «هستيريا»؟ فجملها الأربع تروي كل واحدة منها مرحلة مختلفة في التجربة الهستيرية لبضع لحظات من الزمن. أما الصوت المفرد ـ الراوي المضطرب ـ فهو شخصية سلبية تحاصره ضحكة رفيقته العدوانية، أي العارض الهستيري. ومع ذلك، لا يعرف القارئ ما إذا كانت المرأة نفسها هستيرية حقاً أم لا، نظراً لعدم وجود وجهة نظر موضوعية[٣]. وبدلاً من ذلك، تثير ضحكتها

(1) Eliot, preface to Anabasis, by St. John Perse (London: Faber, 1930) 8-9.

(2) Eliot, "The Borderline of Prose"158.

(3) Eliot, The Complete Poems and Plays, 1909- 1950 (New York: Harcourt, 1971(.

«الهستيرية»، كما يبدو، نوبة هستيرية في مُحاوِرها كما لو أن المرض معدٍ. وقد جرى العرف على عدّ الهستيريا مرضاً نسائياً ناتجاً عن اختلاطات في الرحم، ولهذا يقدم إليوت انعطافة أخّاذة وغير معتادة، في الوقت نفسه، لأثر المرض في الرجل. لكن الدينامية بين المرأة والرجل تصور أيضاً انغمار الذات في الآخر؛ إذ يتصور الراوي غمرها له(١):

«لقد غرقت في أنفاسها القصيرة وهي تلهث في كل لحظة انتعاش، وتهت أخيرا في كهوف بلعومها المظلمة، ليجرحني تموج عضلات لا مرئية».

إن غنائية «أنا» لا تعد راوياً غير موثوق، بل راوياً تهدده امرأة يراقبها هو؛ إذ أن هستيريتها الجنسية، «اهتزاز نهديها»، يُشظي التجربة، «ما بعد الظهيرة»، بالنسبة له.

تتأوج الجملة الأولى من القصيدة ـ التي تروي العملية التي من خلالها يضيع الراوي نفسه في ضحكتها ـ في صورة «أسنانها» بوصفها «محض طالع عرضي له موهبة مسير العسكر». إنه يشعر بهجوم «شُهبها» التي تتصرف كما لو إنها جنود تتدرب؛ إنها هي العدو. ثمة تورية على كلمة «أسنان» بوصفها «طالع»، في حين توحي الصورة نفسها بالقَدَر، إذا علمنا كيف يكون «الطالع». وذكرت ايلين شولتر في كتابها عن الهستيريا، وعنوانه «المرض الأنثوي: النساء والجنون والثقافة الإنكليزية ١٨٣٠ ـ ١٩٨٠» The Female Malady: Women, Madness, and English

(١) مخطوط «هستيريا» وغيرها من قصائد النثر غير المنشورة تعد جزءاً من مجموعة بيرغ لمكتبة نيويورك العامة. وقد أوحى لي مقال دونالد غالوب، «مخطوطات ت. س. إليوت»المفقودة، بوجودها.

Culture, 1830-1980، أن أول تفشٍ واسع النطاق للأعراض الهستيرية بين الرجال حدث خلال الحرب العالمية الأولى، وأشير له على نطاق شائع بتسمية «صدمة القذائف»(*) shell-shock. وقد فسرت شولتر الجذور الاجتماعية والسايكولوجية لهذه الهستيريا الذكورية على النحو الآتي:

لاشك في أن عدداً من أشهر حالات صدمة القذائف ـ ويلفريد اوين، سيغفريد ساسون، ايفور غورني، بيفرلي نيكولز، وهذه مجموعة قليلة من بين كثيرين ـ كانوا شاذين جنسيا. وبالنسبة لمعظمهم فإن الكرب المتأتي عن صدمة القذائف ينطوي على حصارات نفسية أكثر عمومية، بل أشد، تخص الرجولة، ومخاوف التصرف بتخنث، بل حتى رفض الاستمرار بخدعة السلوك الذكوري الرزين. فإن كان جوهر الرجولة هو أن لا تشتكي، كانت صدمة القذائف عندئذ لغة جسد الشكوى الرجولية؛ احتجاجاً ذكورياً متخفياً لا على الحرب فحسب، بل على مفهوم «الرجولة نفسه»(١).

(*) «صدمة القذائف»: اضطراب عصبي أو عقلي يتميز بفقدان الذاكرة أو الكلام أو البصر ويظهر عند بعض الجنود الذين يخوضون غمار حرب حديثاً. (المترجمة)

(١) يعلق أ. د. مودي على هذا الجانب من القصيدة قائلاً: في «هستيريا» تُعرَض علينا تجربة خام وعاطفة مقلقة من دون الإفادة من المسافة الجمالية. ربما يكون الأمر هو أن السيدة هستيرية؛ فما الذي يثير ضحكها؟ أم أنه هو؟ لكن المتكلم يمنح نفسه، بوضوح؛ انه منهار إلى حالة عصبية بسبب شهوتها الجنسية العارمة. ضائعاً في صراعه من اجل الاستحواذ على الذات ليس إلا، أي على النثر ببساطة، «أنا»وبذا فهو دون مستوى إتقان الوعي الشعري. ينظر:

A. D. Moody, Thomas Stearns Eliot: Poet (Cambridge: Cambridge UP, 1979) 39.

ومثلما سأؤكد، فان الراوي يفترض مسافة ساخرة من المشهد نغمته التحليلية المراقبة لذاتها، لكن لا شك في أن «المسافة الجمالية»التي يمنحها النَظْم كانت غائبة، وربما كان الغياب=

في قصيدة النثر الإليوتية هذه نجد أن الراوي صيّرته هستيريا بقوة، أي لا ذكورياً، امرأة متسلحة بأسنانها مثل وحش شديد الضراوة؛ إنها مصدر مخاوفه عن الذكورة. إنها صورة لشهوة جنسية عارمة وغامرة؛ صورة لـفَرْج بأسنان موحياً بحرب مفروضة حديثاً. ولم يؤلف إليوت قصيدته بعد فترة طويلة من زواجه من فيفيان هي وود الذي سرعان ما تبدت تعاسته؛ أي الفشل الذي غالباً ما تلام عليه اضطرابات فيفيان العصبية. لن أتبنى هنا مقاربة سايكوبايولوجية(١)، لكنني سأركز على حقيقة ان إليوت اختار هذا الشكل الملغز أخلاقياً ـ إذا ما أردنا تصديق بابت ـ لتصوير لحظة القلق الجنسي بلغة تستدعي «تخنيث» الجزء الأعظم من الذكور الإنكليز. كما تُبدي القصيدة، بوضوح، مخاوف التصرف مثل امرأة، ومخاوف عدم الارتقاء إلى التوقعات الرجولية، ومع ذلك يعد المرض احتجاجاً على سلطة المرأة، لا الحرب.

= إشكالياً لإليوت.

وقد تتبع فكرة الفرق المفقود بين الذات والآخر، أو بين الذات والموضوع، من دراسة إليوت لفلسفة برادلي؛ فقد كان إليوت يعمل على أطروحته للدكتوراه، «الخبرة وموضوعات المعرفة في فلسفة ف. هـ. برادلي»حينما كان في أوكسفورد. ويلاحظ هيو كينر وجود هذا المفهوم في أطروحة إليوت «الشعور بأن الذات والموضوع واحد»؛ إذ يبين إليوت، بوضوح، في أطروحته لعام ١٩١٦، مقتبساً عن وصف برادلي لـ«خبرة الفورية». ويكتب برادلي: «إن كل ما نعانيه ونفعله ونكونه في أي وقت يشكل كلاً نفسياً واحداً. وسيتم خبر ذلك كله بوصفه كتلة معايشة، ولا يتم تصوره منفصلاً ومتصلاً حتى بعلاقات التعايش. انه يتضمن العلاقات كلها والفروق وكل موضوع مثالي يكون في تلك اللحظة موجوداً في النفس». ينظر:

Hugh Kenner, The Invisible Poet: T S. Eliot (New York: McDowell, 1959) 49.

(١) للاطلاع على مثل هذه المقاربة، ينظر:

Elaine Showalter, The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980 (1985; New York: Penguin, 1987) 171-72.

فما تبعات هذه «النوبة»؟ مؤقتاً «تضيع» الذات المتكاملة «[للمرأة] و» تنجرح في داخلها. إنها رحلة إلى «قلب الظلام» حيث يكون بلعوم المرأة. وحينما يحول المتكلم بصره نحو الخارج؛ نحو المشهد ونحو شخصية ثانوية في هذه الدراما ـ النادل ـ يلحظ دراسة في التوتر العصبي حينما يفرش النادل مفرش المائدة بـ«يدين مرتعشتين»، بينما يكرر اقتراحه بأن تشرب «السيدة والسيد» شايهما في الحديقة»(١). ولأن الراوي غير موثوق، لا يعرف القارئ ما إذا كان النادل حقاً يرتعش ويكرر نفسه لغرض الإصرار، أو ما إذا كان ارتجافه مبالغة من الراوي شديد الهياج. وينتج التكرار عن حالة الراوي الذهنية الذي لا تصله الألفاظ إلا كاسطوانة مشروخة، كما لو أنه عالق في لحظة صدمة أبدية، وحيدة، متكررة. ولاشك في أن اقتراح النادل يوحي بأن المشهد محرج اجتماعياً ولهذا يشعر الراوي بالخزي إلى جانب كونه هستيريا.

الجملة الأخيرة لحظة قرار حقيقية بالنسبة للمتكلم يتصور فيها استعادة ممكنة فقط إن تمكن من التصرف، مركزاً «انتباهه بدقة مرهفة» لإيقاف اهتزاز نهديها. إن هذا التفصيل، شأنه في ذلك شأن الأسنان المهاجمة أو البلعوم الجارح، يعد هزلياً لأن مخاوفه تتضخم إلى نسب مضحكة إلا أن التردد في هذه الجملة الأخيرة يعزز انطباعنا بعجز المتكلم ووقوعه ضحية أمام المرأة. لكن هذا الراوي، مثل الملك الصياد في «الأرض اليباب»، يجمع «الشظايا» لهذه الغاية؛ ولهذا يجلب قصيدة النثر إلى خاتمتها.

---

(١) تُعدّ «آلات» Machinery ، إحدى قصائد النثر المتروكة بين المخطوطات، مشابهة من حيث إن اقتباسها المباشر يدخل قصيدة النثر بعد الإدراكات الحسية ودور أفعال الراوي الأولية، كما تنتهي بمحاولة فاشلة لإعادة تأليف نمط معين من خبرة ما بعد الكلام المقتبس.

تعتمد الحكاية بأكملها على المشهد الذي يكون فيه لانتهاك اللياقة الاجتماعية دور. ويتضح أن نوبة هستيريا الفعلية تعدّ تجربة غير لائقة أثناء «تناول الخبز المحمص والشاي» (إذا اقتبسنا من «بروفروك» Prufrock) وتبتعد نغمة صوت المتكلم عن الحدث أشبه بنغمة صوت المراقب العلمي أو، بدقة أكبر، المشارك السلبي، أي السايكولوجي الذي يقوم بالتدوين أثناء تحليل الذات: «أدركتُ أني صرتُ متورطاً في ضحكتها وجزءاً منها». المتكلم يُسهب، هازلاً، مع ذلك فإن تضخيمه للتفصيل وإحساسه بأنه يتعرض لهجوم يُبينان كيف شارف على الانهيار العصبي، وكيف لا يتمالك نفسه إلا عبر قدرته على تدوين التجربة؛ وبذا فهو يضع نفسه وراءها. وبوصفها مبالغة في الإدراكات الحسية المتبادلة في لحظة قصيرة، تبدو قصيدة النثر متحالفة مع تجارب سرد تيار الوعي والنظريات البرغسونية Bergsonian للزمن والإدراك الحسي[١]. لكنها بوصفها نثراً تعدّ أقل تجريبية بكثير من قصائد نثر وليام كارلوس ويليامز وغيروترود شتاين. فهي لا تُربِك الخطاب عند مستوى النحو أو التركيب أو الدلالة، بل تكون مُربِكة بالدرجة الأساس عبر التوتر الحاصل بين حالة الراوي الهستيرية ونغمة صوته تحديداً، والإحساس بلحظة موجعة تتعاظم بنسب هائلة.

ان راوي «هستيريا» يسقط قدراً من الرعب الذي يكون غائباً في قصائد

(١) تبعاً لما يذكره ليندال غوردون، حضر إليوت سبع محاضرات ألقاها هنري برغسون في الكوليج دي فرانس عام ١٩١١. وكتب، بعد عودته إلى هارفارد، مقالاً عن فلسفة برغسون يركز فيه على «الفرق بين الصفات المتغايرة التي تخلف بعضها الآخر في إدراكنا الحسي الملموس، أي إدراكاتنا الحسية اللامستمرة، والتناغم الضمني الذي ينبغي للمرء ان يستنبطه».

معاصرة كتبها إليوت، مثل قصيدته الهزلية «السيد أبوليناكس» Mr. Apollinax التي تتمثل ثيمتها المركزية بضحكة مدوية تمثل، بدلاً من ذلك، تفوقاً فكرياً وشهوانية ذكورية عارمة، وعُتهها واضحاً:

السيد أبوليناكس

حينما زار السيد أبوليناكس الولايات المتحدة
رنّت ضحكته بين أكواب الشاي.
فكرتُ بفراجيليون، ذلك الشخص الخجول بين أشجار البتولا،
وبإله الفحولة [برايبوس] بين الشجيرات
محدقاً، بانشداه، بالسيدة التي في الأرجوحة.
في قصر السيدة فلاكيوس، عند البروفيسور تشاننغ ـ تشيتا،(*)
ضَحِكَ مثل جنين لا مسؤول.
ضحكته كانت عميقة لا تُسبَر
أشبه بضحكة «الشيخ والبحر»
خفية تحت الجزر المرجانية
حيث انجرفتْ أجساد الغرقى القلقة إلى أعماق الصمت الأخضر،
ساقطة من أصابع الأمواج المتكسرة.
بحثتُ عن رأس السيد أبوليناكس متدحرجاً تحت كرسي.
أو يبتسم ابتسامة عريضة فوق حجاب مصباح

(*) بحسب ما تذكره زوجة إليوت، فإن البروفيسور تشاننغ ـ تشيتا هو أستاذ إليوت في جامعة هارفارد. (المترجمة)

وطحالب البحر في شعره.
سمعتُ وقع حوافز القنطور(*)
فوق المرج القاسي
بينما كان حديثه الجاف والشهواني يلتهم زمن ما بعد الظهيرة.
«إنه رجل ساحر» . . . «لكن، الأهم، ما قصده؟»
«أذناه مثقوبتان . . . إنه غير متزن ولا ريب»
«كان ثمة شيء قاله من أنني ربما تحدّيت».
عن الأرملة النبيلة السيدة فلاكيوس والبروفيسور والسيدة تشيتا
أتذكر شريحة ليمون وقطعة معكرونة مقضومة[١].

ان كلا من «هستيريا» و«السيد أبوليناكس» مؤرختان في عام ١٩١٥، وكلتاهما تتضمن صورة لضحكة معتوهة، لكن في «السيد أبوليناكس» تكون النغمة هزلية تماماً وساخرة من الذين لا يضحكون، أي من الذين لا يشعرون بالطُرفة[٢]. ربما نقول ان «السيد أبوليناكس» و«هستيريا» تبرزان منذ البداية؛ فالموضوع المشترك المتمثل بالضحكة المدوية يُوحد كلتيّ القصيدتين، لكنهما تواجهان اتجاهات متعاكسة في النغمة والتأثير

(*) كائن خرافي نصفه رجل ونصفه فرس. (المترجمة)

(١) هذه القصيدة تصف الفيلسوف برتراند رسل وأذنيه الناتئتين. ينظر:

Eliot, Complete Poems and Plays .

(٢) تبعاً لما يذكره ليندال غوردون فان «السيد أبوليناكس» هو برتراند رسل خلال مهمته بصفة أستاذ زائر في هارفارد. وتسخر القصيدة من الهيئة التعليمية المغرورة في هارفارد التي عرفها إليوت حينما كان يدرس الفلسفة. المشهد هو حفلة شاي الأستاذ فولر؛ إذ كان رسل مصدر حيرة لمضيفيه وللسيدة فلاكوس المهيبة. ينظر:

Gordon, Eliot's Early Years19-20.

والشكل الشعري؛ أي قصيدة النَظْم الهجائية مقابل قصيدة النثر الشجية. ومن المهم أن نلاحظ ان تصوير إليوت الأخير لنوبات الهستيريا كان نوعاً من كراهية النساء عادة، أي استعمال تفاوت الهجاء أو السخرية السوداء، كما في صورة المرأة المصابة بالصرع في قصيدته[١] "Sweeney Erect"، أو وصف الأصوات الهستيرية في «الأرض اليباب».

ربما يكون إليوت قد نبذ قصيدة النثر بسبب قربها من المذكرات والسيرة الذاتية، أي الإحساس بالهتك، مثلما تصف غنائية «أنا» ألمه، وإن كان بهدوء. وربما شعر بعدم الارتياح من طبيعة هذا الجنس الأدبي اللاغنائية، ولاسيما تلك التي تتجلى في النغمة شبه التحليلية التي تتخلل «هستيريا». إليوت يتحاشى الأسلوب الحالم لقصائد نثر تشابه ما كتبه آلدنغتون؛ أي محاولات إضفاء الغنائية على النثر أو إدخال إيقاعات ملحوظة أو القافية الداخلية أو اللازمة، والتخييل المستعار من القدماء على نحو يبرز الشعرية. وتكمن أعظم قدرة جمالية، وقد يقول البعض سياسية، لقصيدة النثر في لعبها بالنثر بوصفه نثراً؛ تركيبها ومواضعتها الخطابية وعلاقتها الواضحة بعالم الحقيقة. وقد أدرك إليوت أهمية مصادر النثر للنَظْم، مثلما حصل مع باوند. إذ كتب في «النثر والنَظْم» يقول: «النَظْم يناضل دائما، مع أنه يبقى نظماً، كي يدرك الكثير والكثير من ماهية النثر، كي يأخذ من الحياة ويحوله إلى «لعبة»[٢].

وعلى الصعيد نفسه، دعا باوند إلى شعر «مكتوب بعناية مثل النثر»

---

(١) في قصيدة "Sweeney Erect" يتم خلط الجنس بالصرع لفضح «سيدات الرواق»اللواتي يستنكرن فقدان الذوق، يلاحظن ان الهستيريا / يمكن إساءة فهمها بسهولة.

(2) " Prose and Verse".

مفسراً، في رسالة إلى هارييت مونرو في كانون الثاني ١٩١٥ : «لغته ينبغي أن تكون راقية لا تبتعد مطلقاً عن الكلام إلا بكثافتها المتصاعدة (أي بساطتها). لا ينبغي أن تكون ثمة كلمات من الكتب، لا إطناب، لا تغييرات في الوضع السوي للكلمة، بل أن تكون ببساطة أفضل نثر كتبه موباسان، وبصعوبة أفضل نثر ستاندال»[١]. لكن إليوت نفسه لم يحاول تجريب المزيد من قصائد النثر الأصيلة، وناضل، بدلاً من ذلك، من أجل إضفاء المزيد من النثر، والمزيد من «الحياة» على «نَظْمه». لا يستطيع المرء أن يمنع نفسه من التساؤل عما إذا كانت مذكرات إليوت عن تحذيرات البروفيسور بابت الصارمة لطلاب هارفارد غير الخريجين من مخاطر تأنيث الأجناس الأدبية المختلطة قد أثنت الشاعر الشاب عن القيام بالمزيد من التجارب، ولاسيما بخصوص لشاب محتجز في قبضة هواجسه الجنسية «الهستيرية»، أي خوفه من أن تغمره امرأة ما وتجرده من رجولته.

وإذا علمنا مكانة إليوت وتأثيره في جيله من الشعراء والنقاد، وفي الأجيال اللاحقة من أساتذة اللغة الإنكليزية، فإني أتساءل أيضاً عما إذا كان افتقاده إلى الاهتمام الدائم بقصيدة النثر، وبقصائد عزرا باوند، قد ساعد على إبقاء الشكل عند هوامش الشعر الحداثي بالإنكليزية، أي بين أيدي خياليين ثانويين في مدرسة آمي لويل للصوريين، بين متمردين على التقاليد مثل غيرترود شتين و ويليام كارلوس ويليامز؟

وقد كتب إدوارد سعيد عن الثقافة بوصفها «نسق اقصاءات» رداً على

(1) The Letters of Ezra Pound, 1907- 1941, ed. D. D. Paige (London: Faber, 1951.

ملاحظات ماثيو آرنولد الشهيرة عن الثقافة بوصفها «أشد أعداء الفوضى»، يقول:

«كمثال على ما جاء به آرنولد، ليس علينا أن ننظر للثقافة كما هي وما تنتصر عليه عندما تكون مكرسة من الدولة، بل ينبغي لنا أن ننظر إليها بوصفها تُرى ما هو ايجابيّ. وهذا يعني أن الثقافة نظام من التمييزات والتقييمات - ربما على الأغلب جمالياً، كما قال ليونيل تريلنغ، لكن ليس أقل قوة وطغياناً لطبقة معينة في الدولة قادرة على ان تتذاوت وإياها؛ ويعني هذا أيضا أن الثقافة نظام اقصاءات تم تشريعه من فوق لكنها مُسنّة في نظام الحكم، وبواسطتها تم تحديد أشياء كالفوضى، اللانظام، اللاعقلانية، الأدنى منزلة، الذوق الرديء واللاأخلاق، وودعت خارج الثقافة وأبقتها هناك سلطة الدولة ومؤسساتها.» [«العالم، النص، الناقد»، المقدمة، ص١١][1].

وبعد الانتقال الإشكالي لقصيدة النثر من جيل وايلد إلى أجيال الشعراء التي أعقبته، ولاسيما شعراء الحداثة الراقية، يتوقع المرء وصمة الفوضى الثقافية، أي الاضطراب وفوضى الشكل الشعري واللا أخلاق في الفن، التي ألحقتها المحاكم بهذا الشكل تحديداً؛ فالصراع بين ثقافة الصحف، أي ثقافة الطبقة الإنكليزية الوسطى المحترمة لذاتها، والثقافة الجمالية التي حاول وايلد تجسيدها على كل صعيد، تحول إلى صراع داخل مؤسسة الفن أو «الأدب» نفسها. وبالنتيجة، بدا أن قصيدة النثر، بوصفها جنساً «مشوشاً»، قد طُرِدت من الأكاديمية وتم تمييزها عن الشعر بذاته

(1) Edward Said, "Introduction: Secular Criticism," The World, the Text, and the Critic (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1983) 11.

بسبب انتهاكاتها للحدود وتهديدها بالانحلال الأخلاقي والجنسي. وبسبب استهجان هذا الشكل بوصفه «آخر» Other، فقد بقي مهمشاً وتمت إحالته لتجارب الطليعة الهامشية في النصف الثاني من القرن.

قصيدة النثر:

السمات والملامح

مارغريت س. ميرفي

السمات الخارجية:

مع ان التركيز على المؤشرات شبه النصّية قد يبدو طريقة ساذجة للتعرف على قصيدة النثر (إذ تشير قصيدة النثر إلى نفسها بذاتها)، لا يخلو هذا التمييز من دلالة بالنسبة لهذا الجنس الأدبي «المبتدع» حديثاً نسبياً، والذي يشبه بسهولة شديدة أنواع النثر الأخرى، أو [الجنس] الذي غالباً ما يتم خلطه مع مقتطفات من أشكال خطاب أخرى. فالكثير من قصائد النثر قد يشبه الحكايات أو الأمثال الرمزية أو التوصيفات الرمزية القصيرة أو غيرها من الشذرات النثرية، في حين انقاد النقاد والانطلوجيون إلى غواية «اكتشاف» قصائد النثر المتضّمنة في أعمال أخرى طويلة. فالعنوان الذي يمنحه بودلير لقصائده، «قصائد نثر صغيرة» Petits poémes en prose [1]، له دلالته في تأسيس الجنس الأدبي؛ كما

(١) كمثال على ذلك ادعاء روجر شاتوك بان المقاطع الافتتاحية في «في اللون» =

أن إشارته إلى ألوسيوس برتران غاسبار إذ توحي بتراث سالف، وبذا فهو حديث التولد(١). الإيجاز الذي تتسم به قصيدة النثر قد ميز هذا الجنس، منذ نشأته، عن النثر الشعري على النحو الذي أبدى فيه نقد والتر باتر الانطباعي إعجابه بأعمال شاتوبريان، مثلاً، أو ما جاء بعده في إنكلترا، كما أسهم في تثبيت شكل مادي لهذا الجنس. ويُفترَض أن يكون لقصيدة النثر مظهراً شبيهاً بالكتلة، تملأ الصفحة أكثر مما تفعله قصيدة النظم، لكنها تبدو مع ذلك شذرة من خطاب لا يتعدى طولها الصفحة أو الصفحتين، غالباً. قد ينبع هذا الجانب «الشذراتي» أيضاً من التوتر الجوهري لقصيدة النثر؛ أي الإيحاء بالأجناس النثرية التقليدية وتدميرها. ويخلق هذا التوتر مآزق نصية؛ إذ لا يصل النص إلى كمال الجنس [الأدبي] مطلقاً ما دام جنسه نفسه منقسماً على ذاته. ومع ذلك، يبدو أن مظهرها الشبيه بالكتلة يوحي ببعض الكلية في نفسها. وقد شجع هذا الأمر على مقارنتها بالرسم، كما لو أن قصيدة النثر «كانفاس» canvas

---

="De la couleur" تمثل أول قصيدة نثر له. ويتضح أن القصد الضمني من النقد الفني هو التأكيد انها ليست قصيدة نثر. ينظر:

"Vibratory Organism: crise de prose" in Caws and H. Riffaterre, The Prose Poem in France21-35.

(١) هذا العنوان اختاره المحرران Théodore de Banville و Charles Asselineau، لمجلد طبعة ١٨٦٩ والذي الذي صدر بعد وفاته و يضم قصائد نثر بودلير، وتم نشره كجزء من طبعة Michel Lévy لأعماله الكاملة. ومثلما ذكرت سابقاً فقد تردد بودلير بين عناوين مختلفة بما فيها العنوان الذي استعمله المحرران، ولم يحسم أمره بشأنها قبل وفاته عام ١٨٦٧، مع ان مراسلاته اللاحقة بدت تظهر نوعاً من التفضيل لثيمة «كآبة باريس» Spleen de Paris. ومع ذلك، فان أول النصوص المنشورة ظهرت عام ١٨٦١ في «المجلة الفنطازية» Revue fantaisiste بصفة قصائد نثر. أما العناوين الأخرى التي تأمل فيها بودلير فتتضمن «القصائد الليلية» Poèmes nocturnes، و«المتشرد المتنسك» Le Promeneur solitaire و «الإيماضة والدخان» La Lueur et la fumée. ينظر:

Henri Lemaitre's introduction, Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris) (Paris: Garnier, 1962) i-xvii.

عليه موضوع «جمالي» تؤطره الهوامش البيضاء للصفحة.

ومن الواضح أن ثمة إمكانية مشروطة تاريخياً وراء أي قرار لكتابة قطع نثرية قصيرة تصنّف بأنها قصائد نثر بسبب عنوانها أو عنوانها الفرعي أو أية مؤشرات ضمنية أخرى. ويبدأ هذا التاريخ، ظاهرياً، مع الرغبة بدحر قيود الأجناس الشعرية التقليدية. وتركز برنار على أصوله الفوضوية وطابعه المتمخض عنها:

«منذ الرومانسية كانت ثمة محاولات في الشعر الفرنسي تميل إلى كسر نير المواضعات والوصايا التي خنقت روح الشعر: القافية، الأوزان، قواعد النظم الكلاسيكي كلها، قواعد الأسلوب «الشعري» أو النبيل، بل الأحدث من ذلك، قواعد النحو والمنطق الاعتيادي. وعلى غرار النظم الرومانسي، وما أعقبه من نظم حر للرمزيين، فقد ولدت قصيدة النثر من التمرد على أشكال الاستبداد كلها التي منعت الشاعر من خلق لغة فردية، وأجبرته على صب مادة عباراته اللدِنة في قوالب جاهزة.

إلا أن قصيدة النثر رفضت تماماً القوانين العروضية والوزنية؛ منعت نفسها، بكل صرامة، من أي تقنين، لكن ما يفسر تعدد أشكالها والصعوبة التي يواجهها من يحاول تعريفها هو إرادتها الفوضوية، التي تكمن في نشأتها»[1].

لاشك في أن قصيدة النثر تبدو رافضة للتقنين تماماً، وقد احتفظت لنفسها بمكانة مهمة في ثورة الشعر العامة التي بدأت في فرنسا في

(1) Bernard, Le Poème en prose 11.

النصف الأخير من القرن التاسع عشر، لكن القول بأن إيماءتها الثورية، وأصلها كجنس أدبي، ولد ثائراً على الجنس الأدبي وتمخض عنه تعدداً فوضوياً في أشكالها أو انصهاراً في الأجناس الأدبية، كما يوحي بذلك اسمها، لهو قول مضلل لعملية فحص تشكلاتها. فهل أن أصل قصيدة النثر مختلف بالمرة عن أصل الأجناس الأخرى، وفوضوي إلى الحد الذي تستعير فيه القليل من الأجناس التي سبقتها، أو لا تستعير شيئاً بالمرة؟ توحي تاريخانية الجنس الأدبي بأن قصيدة النثر لم تأت من فراغ، بل ارتكزت على أشكال أخرى، على الأقل من أجل تدميرها أو تحويلها. ومثلما بيّن تزيفتان تودوروف في «أجناس في الخطاب» Genres in Discourse: «من أين يأتي الجنس الأدبي؟ ببساطة متناهية: من أجناس أخرى؛ فالجنس الجديد هو تحويل جنس سابق، أو بضعة أجناس، دائماً: بقلبه، بإزاحته، بالارتباط به»(١). ولهذا، لا تختلف قصيدة النثر عن الأجناس الأخرى في هذا الصدد، هذا إذا تصورناها مرتكزة على تقاليد النثر التي أربكتها هي لاحقاً.

السمات الداخلية:

ما الذي يكمن وراء المؤشرات الواضحة لهذا الجنس من حيث العنوان والمظهر على الصفحة؟ يتوقع القارئ في قصيدة النثر خطاباً مختلفاً عما يجده في أنواع النثر الأخرى. فعلى سبيل المثال، قلّما يمكن أن ننظر إلى المقتطفات المأخوذة من تاريخ باترسون، نيوجرسي، التي ضمّنها ويليام كارولز ويليام في قصيدته الطويلة، وعنوانها «باترسون» Paterson،

---

(1) Todorov, Genres 15.

بأنها قصائد نثر، في حين تحقق قصيدة «ارتجالات» Improvisations توقعات القارئ عن قصيدة النثر أفضل مع إنها لا تندرج في خانة هذه التسمية. يشكل هذان النموذجان من النثر أنواع مختلفة من الخطاب؛ أحدهما تاريخي يسهل فهمه، أي إنه «قرائي»، بحسب تراث السرد التاريخي، والآخر مُميز لقلم الكاتب نفسه ومُبهم. يوحي هذا الاختلاف على وجه التخصيص بإحالية referentiality أكبر أو أقل، وباختلاف في نوع «الحقيقة» المحال إليها. (لاشك في أن إدخال الخطاب التاريخي في النص الشعري يضّيق على الأخير ويضع إحاليته التقليدية موضع شك، مثل اعتماده «الوقائع» بوصفها أساس «الحقيقة»). ومثلما تشير بربارة جونسون في مقدمة عملها عن قصيدة النثر وعنوانه«تشوهات اللغة الشعرية» Défigurations du langage poétique الذي يتناول قصيدة النثر:

«ببساطة أقول إن الحد الذي كان يفصل النثر عن الشعر، سابقاً، قد انتقل إلى مكان آخر، والإزاحة الحالية لخط المتاخَمة هذا من محور «النثر/ الشعر» إلى محور «اللغة الاعتيادية/ اللغة الشعرية» لم يفعل شيئاً لتشتيت كثافة القضايا التي تم تخطيها بهذا الصدد. فإن كان التاريخ الأدبي يبني نفسه على قمع التجديد الذي يربكه، فان هذا الإرباك لا يعمل، في الواقع، سوى على إزاحة نفسه، ليعُاود الظهور في مكان آخر حتماً»[١]. قصيدة النثر تقوض القطبية الأساسية بين الشعر والنثر، لكن يبقى التساؤل قائماً داخل هذا الجنس عن ما يجعل نصاً ما «شعرياً» أو«أدبيا» حقاً.

---

(1) Barbara Johnson, Défigurations du langage poétique (Paris: Flammarion, 1979)

يركز أحد المسارات الواضحة في تقصي الشعرية في النثر على التأثيرات الصوتية؛ إذ يعرّف رومان ياكوبسون «الوظيفة الشعرية للغة «بأنها» التوجه نحو الرسالة بذاتها؛ أي التركيز على الرسالة لغرضها فقط «مما» يؤدي، من خلال ملموسية العلاقات، إلى تعميق الفصل الجوهري بين العلامات والموضوعات»[١]. ومع ان وظيفة الفن التعبيري هذه تتبدى بوضوح في الكثير من قصائد النثر، فهل هي القاعدة التعريفية لهذا الجنس وهل نستطيع ان نعد وجودها مقياساً للقيمة الشعرية لأية قصيدة نثر؟ يمكن لنا التغاضي عن خط التقصي هذا لصالح قصيدة النثر ولأسباب عدة، أولها قد يظهر النثر شديد الإيقاعية أو الجناسية بسهولة في أنواع أخرى من النثر مثل خطابة القرن السابع عشر أو النثر الشعري للقرن الثامن عشر أو الرواية الغنائية للقرن العشرين. لا شيء يمنع لغة مشحونة صوتياً من الظهور بأشكال الخطاب كلها، الأدبية ومنها وغير الأدبية، مثلما أشار ياكوبسون نفسه[٢]، وبالتالي، قلّما يمكن اعتبارها سمة مميّزة لقصيدة النثر. وفضلاً عن ذلك، عند الإساءة للمؤثرات الصوتية عبر المبالغة بالإيقاع أو الجناس تكون النتيجة مضحكة غالباً أو متوسطة الجودة؛ أشبه ما تكون بإنتاج الشعر الهزلي [مُحطّم الوزن عادة] عبر المبالغة بالوزن والقافية النظمية. والتاريخ الأدبي شاهد، قطعاً، على

---

(1) Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", Style in Language, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960) 356.

(٢) إن أية محاولة لتحويل نطاق الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو قصر الشعر على الوظيفة الشعرية ستُعد تتفيهاً مُضلِلاً. فالوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة للفن التعبيري، بل هي وظيفته المهيمنة والحتمية فقط، في حين نجدها تتصرف في الأنشطة التعبيرية كلها بصفة عامل ثانوي، مساعد. ينظر:

Jakobson, "Closing Statement", 356.

هذه الظاهرة: فعلى سبيل المثال، عندما حاولت قصيدة النثر البرناسية(*) Parnassian أن تنافس النَظْم، تمكنت من استعمال الدوبلية والتكرار لخلق إيقاع قوي وعمارة متينة. وكانت النتيجة، بحسب ما ذكرته سوزان برنار، «شيئاً من حِلية معمارية ليس إلا، قطعة صغيرة في ماكنة ساعة. . .تسلية إيقاعية»(١). وبدلاً من ذلك، تكمن أخصب مصادر قصيدة النثر في اللعبة التي يقدمها النثر بوصفه نثراً، لا في النثر المشوّه من أجل محاكاة صفات النَظْم الموسيقية؛ فقصائد النثر المأسلبة بشدة توحي بأن لغة النَظْم متفوقة على لغة النثر، وبذا فهي تقلد النَظْم برداءة، حاملة دمغة ركاكتها الشكلية. وبحسب ما يراه باختين، فان لغة الشعر تكاملية بتكلف أصلاً؛ تشوه طابع اللغة اللامتجانس المفردات. ان قصيدة النثر، أي الجنس «الذي يحمل الطابع الروائي» تكون الأكثر ثراءً عند استثمار مثل هذه الخاصية اللسانية للاتجانس المفردات، بدلاً من تضييقها. والحق إن نطاق الأساليب النثرية الموجود في قصائد النثر هو بسعة ما نجده في النثر عموماً ما دامت قصيدة النثر تغتصب أو تحاكي الأنواع النثرية الأخرى كي تولد تأثيراتها الخاصة. وبذا فقد تعمد قصيدة النثر إلى توظيف القافية المتصاعدة أو التكرار أو الجناس أو القرار، لكن قلّما تكون مثل هذه الصفات أمراً ضرورياً لهذا الجنس ما دامت البنية المؤلفة من أربعة عشر بيتاً وقافية معينة هي خاصة بالسونيتة.

(*) مدرسة شعرية فرنسية في النصف الثاني من القرن ١٩ ارتكز أتباعها على الشكل الشعري أكثر مما على العاطفة. (المترجمة)

(1) Bernard, Le Poème en prose, 342.

صور وأشياء عميقة:

قصائد نثر روبرت بلاي

ميشيل دلفيل

إن المكانة المميزة التي يتمتع بها روبرت بلاي بوصفه شاعراً «سياسياً» أثناء حرب فيتنام، ومقالاته التي لا تقدم حلولاً وسط، وأحياناً تكون لاذعة جداً، عن الشعر والشعرية الأمريكيين المعاصرين، والأحدث من ذلك اهتمامه بالوعي الذكوري والأنثوي والشعائر الطقوسية، قد حوّلته إلى شخصية شعبية لا معتادة. بل الشخصية الأكثر جدلاً أيضاً. ومع أن النقاد لم يكونوا مجمعين، دائماً، على تقدير أعمال بلاي الإبداعية والنقدية، من غير الممكن التغافل عن تأثيره الواسع الانتشار بوصفه شاعراً ومحرراً وانطلوجياً ومترجماً ومعلقاً اجتماعياً وسياسياً ومتخصصاً بالمقالات الأدبية[1]. فمنذ أول ظهور رسمي له عام ١٩٦٢ بصفة مؤلف لقصائد نثر، صار بلاي واحداً من ألمع شعراء قصائد النثر الأمريكان

(١) ينظر، مثلاً، نقد روبرت ريتشمن لتركيز بلاي على الأنا أو مزاعم فيليب داسي بتسيد الدهماء أدبياً.

ورسّخ نفسه بصفة المشارك الرئيس في جنس أدبي متزايد الشعبية في الشعر الأمريكي(١). وترتبط مقالات بلاي النقدية ومواقفه السياسية وآراؤه الفلسفية ارتباطاً وثيقاً بتطور عمله الشعري مذ كان ناقداً فاحصاً لشعره خلال الثلاثين سنة الأخيرة. كما ان استعماله لشكل قصيدة النثر، على وجه الخصوص، يتسم بإحساس قوي بحرفة تنم عن وعي قاده إلى تطوير مفهومه وتعريفاته الخاصة لهذا الجنس؛ ففي مقال له بعنوان «قصيدة النثر بوصفها شكلاً متطوراً» The Prose Poem as an Evolving Form، على سبيل المثال، يميز بلاي بين ثلاثة ميول رئيسة سلكتها قصيدة النثر الحديثة :

نحن نعرف أنواعاً عدة من قصائد النثر أقدمها الخُرافة. ويعدّ ديفيد اغناطو ورسل ادسون الأستاذان المعاصران لهذا النوع. والخرافة، من وجهة نظر تراثية، قصة تتميز بأهمية تفوق أهمية اللغة التي تحملها. وقد ابتكر رامبو، في «إشراقات»، نوعاً ثانياً من قصيدة النثر استمد وحيه من الفواصل اللونية التي تُعرَف باسم «إشراقات» illuminations في صناعة الطباعة. ونجد هنا ان الصورة واللغة المتقدة يُبعدان الانتباه عن القصة. أما النوع الثالث، القصيدة الشيئية، فترتكز لا على القصة أو الصورة بل على الشيء وتتمسك بأهدابه، إن جاز لن القول. أما أسلافي في القصيدة الشيئية فهما جمينز وفرانسز بونجه.

---

(١) «صمت في الحقول المثلجة» Silence in the Snowy Fields، كتاب شعر بلاي الأول، تضمن قصيدتيّ نثر هما «غروب عند البحيرة» Sunset at a Lake و «خريف» Fall.

يعكس تصنيف بلاي، عموما، دافعين رئيسيين اثنين، على الأقل، وراء ظهور قصيدة النثر في المشهد الأمريكي اليوم: الاتجاه السردي من ناحية، وإطالة لتراث القصيدة الشيئية من ناحية أخرى. الاتجاه الأول تمثله خرافات رسل ادسون الهزلية، وحكايات دبليو. س. ميروين السوريالية القصيرة وعدد لا حصر له من شعراء النثر. أما الاتجاه الثاني فيمثله بلاي نفسه. وفي أي سياق عن قصيدة النثر، ما يزال الجدل قائما بصدد عدّ «النوع» الثاني من قصيدة النثر، الذي يرتكز على «الصورة واللغة المتقدة»، اتجاهاً فرعياً أو فئة شكلية وقياسية. ومع ان الصور المتوهجة والتكثيف الخيالي النثري ـ الشعري في «استنارات» رامبو و فصل في الجحيم Une saison en enfer

كانت تشتمل على بذور التطور المستقبلي في سياق قصيدة النثر السوريالية الفرنسية، لكن لا يمكن عدّها صاحبة التأثير الرئيس في قصيدة النثر الأمريكية السوريالية ـ الجديدة التي ما تزال خاضعة لهيمنة شخصيات أخرى مثل ماكس جيكوب وبيير ريفردي.

ترتكز «مجد الصباح» Morning Glory (1975)، المجموعة الكاملة الأولى لقصائد نثر روبرت بلاي ؛ (أي، كتاب القصائد التي تتناول شيئاً ما)، على المراقبة المتأنية لشيء ما أو حيوان أو منظر طبيعي. وفي العبارة التي صدّر بها بلاي كتابه هذا، يصف مقاربته بأنها طاوية تهتم باكتمال الأشياء وخصوصيتها:

ثمة عبادة قديمة تقول: كل من يرغب برؤية اللامرئي عليه ان يتوغل في غياهب المرئي. وعن طريق الطاوية و«الخطوط المنحنية» تجد فكرة مفادها ان كوارثنا تنبع من عدم تركنا أي شيء

ليحيا ذاته؛ من توقنا إلى سحب كل شيء ـ بما فيهم أصدقائنا ـ إلى داخل أنفسنا، وأننا لا ندع أي شيء وشأنه. فإذا تفحصنا ثمرة صنوبر بعناية، سنرى مدى استقلالها عنا. وحينما نشعر لأول مرة ان شجرة الصنوبر ليست بحاجة لنا، بمعنى آخر: لها حياتها الفيزيقية وحياتها المعنوية وحياتها الروحية المكتملة من دوننا، نشعر حينئذ بالاغتراب والقنوط. في المرة الثانية حينما نشعر بهذا الأمر، يكون شعورنا مشحوناً بالمرح. ومثلما يقول باشو في قصيدة رائعة له :

مجد الصباح شيء آخر لن يكون صديقي مطلقاً.

إن تمسك بلاي بالمبادئ الطاوية، متبنياً حياة البساطة المتناهية والتلقائية واللاتدخل في طاقات الحياة الأساسية، تعدّ المبدأ الرئيس الذي يرتكز عليه عمله الشعري بأكمله. فإصراره على ضرورة «ترك الأشياء لتحيا ذاتها»، على وجه الخصوص، لهو أمر بالغ الأهمية عند دراسة إسهام بلاي بتاريخ القصيدة الشيئية. وبهذا الصدد نلاحظ ان أول قصيدة في مجموعته، وعنوانها «عش طير مصنوع من ألياف القصب الأبيض» A Bird's Nest Made of White Reed Fiber، هي أشبه ببيان شعري عن العلاقة بين المراقِب والمُراقَب التي تسود في قصائد نثر بلاي ؛ فهو يدعو القارئ إلى التمعن في عش الطير في خصوصيته الثابتة والمترحلة معا، والانغمار، بالتالي، في عملية تأمل تجريبي ترتكز على نسيان مطلق للذات.

العش ابيض مثل زبد متكوم لحظة ارتطام البحر بالصخور!

شفيفاً كتلك النوافذ الغائمة فوق الأبواب الفكتورية،
ملتفاً،
مثل شعر الممرضات المُجهَدات،
رمادياً ومشبوكاً،
بعد ليال طويلة في أجنحة المستشفى.
شيء يُصنَع وبعد ذلك يُنسى،
مثل حيواتنا التي سننساها،
بالمرة،
في القبر،
حينما نطفو قرب الساحل الذي سنولد عنده من جديد غارقين بالنشوة وبلا ذاكرة.

من الممكن تصنيف قصائد بلاي التي تتناول أشياء إلى ثلاث فئات تبعاً لطبيعة الصلة بين الإنسان والعنصر الحيواني أو «الشيء»، و بعمومية أكبر، بين الشاعر وشيئه. الفئة الأكبر والأكثر شيوعاً تتمثل بعزو صفات إنسانية للحيوان أو الشيء [الأنسنة]. ونجد في قصائد نثر بلاي ان أنسنته هذه غالباً ما تكتنف أكثر من مجرد تشابه مادي، وتكتسب مضموناً ثقافياً أو تاريخياً، كما هو الحال في الفقرة المقتبسة عن قصيدة «عش طير» التي يقترن فيها لون العش ونسيجه بعناصر العمارة الفكتورية، أو قصيدة «ناظراً إلى طائر صَّعْو ميت في يدي» Looking at a Dead Wren in My Hand إذ اسمّر منقار الطائر «بسبب حزن يهودي عجوز تزوجت ابنته برياضي». ونكتشف في بداية القصيدة إن رجليّ الصّعْو اكتسبتا دلالة دينية شبه

أسطورية حينما يصفهما بلاي بأنهما «قضيبين موسيقيين يُعزَف عليهما في كنيسة فارغة. . .حيث نامت ديدان الإمبراطورية على الإطلاق». وفي «مجد الصباح» يتمخض عن مثل هذه المقارنات، التي تضفي الصفات الإنسانية أو الثقافية [على الأشياء] عدد من لحظات التأوج العاطفي أو البصيرة كما هو الحال في صورة أوراق الزنبق تطفو فوق الماء «أشبه بيدين مهيأتين للاستقبال» («قصيدة عن تنيسي» A Poem about Tennessee) أو «محار ينتظر أن يتناوله أحد في نافذة مطعم، يحول بصره صوب السماء» (Lobsters Waiting to Be Eaten in a Restaurant Window) كما لو انه يصلي لحدوث كارثة ما».

النوع الثاني من القصيدة الشيئية، النقيض تماماً لمغالطة الأسئلة، يصف الإنسان في ضوء تشابهه البدني أو المجازي أو الرمزي بحيوان ما أو شيء ما. وبإمكاننا تقديم أمثلة على هذا النوع من المغالطة الحيوانية أو التمدّية [إضفاء الصفات المادية على الأحياء] في قصائد من قبيل «سر ليوناردو» Leonardo's Secret (العذراء وسان آن)، «إذ أن ابتسامة العذراء ـ مع أن تحولها المادي المسبق إلى عنصر في لوحة ليوناردو دافنشي هو سابق لتكوّن قصيدة بلاي كما يبدو ـ تُذكرنا بجانب بقرة، أو بـ «حقل بعد الحصاد فيه ماء راكد». و ويمكن فهم تقنيتيّ التحوين والتمدية عند بلاي بأفضل صورة في سياق اهتمامه العام بالتفاعل المستمر بين العالم الطبيعي والخيال الشعري، وهذه واحدة من أهم ثيمات شعره منذ قصائده الغنائية القصيرة وعنوانها «صمت في الحقول المثلجة» Silence in the Snowy Fields ولهذا السبب من غير المدهش ان نجد ان أوسع أوصاف تحوينية في مجموعة «مجد الصباح» لابد من ان تكون في القصيدتين المعنيتان

بالشعراء «مراقبة اندريه فوزنسكي يقرأ في فانكوفر» Watching Andrei Voznesensky Read in Vancouver و «رؤية كريلي لأول مرة» Seeing Creeley for the First Time . نجد في القصيدة الأولى ان الشاعر له «نظرة فضولية أشبه بحيوان غابة «وشعره» المنسدل على جبهته الشاحبة أشبه ما يكون بأغصان البتولا وهي تتأرجح فوق الماء»، بينما «خيالاته وصوته الرنان يهدران مثل محركين عملاقين، مثل شلالين هائلين منسابين، ريح جبارة في الغرب تكتسح، ريح عاصفة تحمل أجزاء من كراسي وأبواب الحضائر، وغبار من أرضيات قن الدجاج». ثمة طريقة مشابهة يستعملها لا لتصوير المظهر الجسماني لروبرت كريلي فحسب، بل أيضا لتبيان صفات صوته الشعري المتقطع وشديد الهياج.

ينظر منذهلاً مثل غراب . . .

شيء لا يصدق . . .

حتى شَعرَه كأنه «شعر غراب»

اسود لامع،

ينسدل على رأسه الممتلئ بالإصرار على مناكدة البوَم حالما يرى إحداها . . .

أظن لغته هي لغة غربان . . .

لا أصوات علة مفتوحة طويلة،

مثل البوم،

لا عواء مثل الذئب،

بل بدلاً من ذلك أصوات جشة قصيرة جوفاء بإعياء،

يشكل، بمجمله،
شيئا أصيلاً تماماً،
كلام الغراب يصدر عن كل ريشة فيه،
كل جزء في جسد ذلك الغراب وفي حياته.

أما «الوزير» Minister، قصيدة نثر كتبها بونجه الذي يعترف بلاي بأنه أحد أسلافه البارزين في هذا الجنس، فتبدي تشابهاً مذهلاً بالصور الصوتية التي يرسمها بلاي وربما تستمد إلهامها من الكاريكاتير الذي يرسمه بونجه لوزير يلقى كلمة وقارنه بالخنفساء [كبيرة الحجم التي تلتف حول النباتات]:

سترة سوداء بنهايتين طويلتين،
بتفصيلة مستقيمة الخطوط،
تجعله يبدو مثل الخنفساء البيضاء . . .

ومع ذلك لا تعد قصيدة «الوزير» نموذجاً لقصائد نثر بونجه التي تتناول شيئا ما. والحق انه نادراً ما يستسلم لمغالطات بلاي المفضلة سواء أكانت تحوينية أو أنسنية ويفضل، بدلاً من ذلك، أن يجعل الأشياء تشير إلى أشياء أخرى. وبهذا الصدد نجد ان الجملة الختامية في القصيدة أكثر إخلاصاً لمقاربة بونجه للموضوعات من حيث انها تسعى إلى ترسيخ صلات ذات معنى بين أشياء تبدو غير مرتبطة. ومما يبعث على الدهشة ان هذا الميل الثالث للقصيدة الشيئية قلّما نجده متمثلاً في «مجد الصباح» ولهذا نقول إن الجدل ما يزال قائما بصدد مسألة ما إذا كان بالإمكان التوفيق بين إستراتيجيتيّ التحوين / الأنسنة عند بلاي ومنهجه الشعري

المتمثل بأن «ندع الأشياء وشأنها»، وبالتالي، ما إذا كانت هذه القصائد التي تتناول شيئا ما تتماشى حقاً وتعريفه لهذا الجنس الأدبي(١). ومثلما أشار هوارد نيلسون «عند الإشارة إلى الكيفية التي تستقل بها الكائنات الطبيعية عنا، يتضح أن بلاي يمنحها مسحة إنسانية أساسية : حياة معنوية وروحية، فوراً. ولعلها لن تكون بحاجة إلى أي منا لتكون جديرة بإعجابنا واحترامنا. . . بلاي يريد ان يقاوم الدافع إلى «سحب كل شيء. . » إلى دواخلنا». لكنه في الوقت نفسه شاعر يتمكن عند وصف العالم الطبيعي من ربطه بالحياة الإنسانية باستمرار. وفي قصيدة «على صخور ماوي» On the Rocks at Maui، التي يتحدث فيها سرطان بحري اسود إلى القارئ بأنه «يصلي طول اليوم» ويسمع «أصدقاءه يهمسون» له في حلمه بأنه «فقد صداقتهم»، فثمة خيال واضح تماماً.

يتجلى ولع بلاي بالمقارنات الأنسنية والمغالطات الوجدانية، كما ان دافعه الشديد لـ«ترك الأشياء وشأنها» يشير إلى محاولاته لتمييز قصائده التي تتناول شيئا ما عن التراث الأمريكي للقصيدة الشيئية. وفي مقاله

---

(١) لا تعد قصائد نثر مجموعة «عشر قصائد» Ten Poems استثناء على ذلك ، وفي «مجد الصباح» نجد ان قصيدة «ناظرا إلى كومة طحالب جلبها الثلج» Looking at a Dry Tumbleweed Brought in from the Snow تجمع كلا من الاستراتيجية الأنسنية («منتزعة من ساحل مقفر، تتحدث عند ملكات مُبعدات للعيش في بيوت المزارع المكتظة، للعيش في القذارة، وتتحدث عن أكفان وسهام مذهلة») والاتجاه نحو داخل الشيء («قفزت على منضدتي مثل أمواج متكسرة، مثل نور فوق بقرة!...كومة طحالب، مختلفة بالمرة، والمجموعة كلها متماثلة، وبذا فهي أشبه ما تكون بالبحر»). وقد اعترف بلاي مؤخراً بفشله في «وصف شيء ما أو مخلوق ما من دون ادعائه ؛ من دون الانغمار فيه مثل فلم سالب (نجاتيف) في حوض لتظهير الخيبة والرغبة».. اذ كتب يقول «خيباتنا ورغباتنا لها جوع حد انها تسحب كل شجرة جوفاء أو سمكة ضخمة إلى داخلها ربما تكون رغباتنا وسورات غضبنا موجودة أصلا داخل تلك السمكة الكبيرة حتى قبل ان نقترب منها.

«انعطافة خاطئة في الشعر الأمريكي» A Wrong Turning in American Poetry، الذي نشر لأول مرة عام ١٩٦٣، يشجب بلاي شعر ميريان مور، ويليام كارولز ويليام، تشارلز اولسون على أساس العلاقة القلقة بين الشاعر والشيء، ويندد بمفهوم «مور» عن القصيدة الشيئية بوصفها «تمريناً في اللياقة»، لا تصور سوى شذرات من الأشياء ويتم «تعديل كل شيء حسب الحياة المنزلية، وتحويلها تبعاً لأبعاد إنسانية». في حين يقود شعار ويليام الشهير «لا توجد أفكار سوى في الأشياء» إلى الشعر الذي «يصبح فيه البقاء قرب السطح هوساً»، ولا يظهر الشاعر هنا إلا بصفة غضب لامتجسد أو عين جامدة». أما الشيئية عند اولسون، أي «التخلص من التدخل الغنائي للفرد بصفة أنا؛ أي تدخل «الذات» وروحها» (والتي تبناها اولسون في مقاله الشهير عن «النَظْم الإسقاطي»(*) Projective Verse) فلا يمكن التوفيق بينها وبين وإصرار بلاي على «الباطنية» التي هي أحد ركائز عمله الشعري(١). وفي ضوء النقد اللاذع الذي قدمه بلاي لتراث القصيدة الشيئية الأمريكية، يمكن للمرء ان يفهم بسهولة أسباب اعتراف بلاي

(*) في عام ١٩٥٠ نشر أولسون عمله المهم جداً «النَظْم الإسقاطي»والذي دعا فيه إلى شعر «المجال المفتوح»ليحل محل الأشكال الشعرية التقليدية المغلقة ذات الشكل الارتجالي التي ينبغي أن تعكس مضمون القصيدة بالضبط. وقد أضحت هذه المقالة بمثابة بيان مهم لجماعة شعراء الجبل الأسود على نحو ظهرت فيه آثارها على وحدة التركيب في القصيدة التي تقلصت بما يتلاءم مع صيغة النطق على نحو صار فيه هؤلاء الشعراء يستعملون أسلوباً مميزاً في كتابة المفردة الشعرية، على سبيل المثال استعمال مفردة (yr) بدلاً من (your) (المترجمة).

(١) على الرغم من هذا الاختلاف الجوهري، يشترك بلاي بمسالة مهم واحدة على الأقل، مع بيان تشارلز أوستون الشيئي وأعني به تحديداً رد فعله على «افتراضه المسبق بأن الرجل الغربي قد حشر نفسه بين ماهيته بوصفه مخلوقاً، وبين إبداعات الطبيعة الأخرى التي يمكن ان نطلق عليها تسمية «الأشياء»ونجد ان توصية اولسون اللاحقة للشاعر الشيئي بأن يقلع عن ذاتية تتماشى مع شعرية بلاي بصدد الغنائية الباطنية».

بفرانسز بونجه سلفاً له في هذا الجنس. إذ يثني بلاي، في مقاله «قصيدة النثر بوصفها شكلاً متطوراً» The Prose Poem as an Evolving Form، على مفردة بونجه «الدقيقة» التي تمنح «لغة ذات طبقات آركيولوجية تستمد بعض كلماتها من العلم، والكلمات الأخرى من مستودعات الكلمات المستعملة في قرون سالفة بغية الاقتراب من الموضوع والإسهام في تعقيده». ثم يتواصل يقتبس من مقال بونجه «العالم الصامت هو وطننا» The Silent World Is Our Homeland:

«بهذه اللغة سيفهم المرء، بالتأكيد، ما أراه وظيفة الشعر الحقيقية. إنها تُثري روح الإنسان من خلال منحه الكون الذي يحتويه. علينا أن نخفض من معيار هيمنتنا على الطبيعة ونرفع من معيار مشاركتنا فيها لتحقيق هذه التسوية».

وعلى العكس من القصائد الشيئية عند بونجه التي غالباً ما تُبدي استعمالاً هزلياً ومعرفياً للمفردات القديمة والعلمية، فإن قصائد بلاي، التي تتناول شيئا ما، مكتوبة بلغة ذات بساطة فطرية وشبه بدائية. وعلى الرغم من هذا الاختلاف الأسلوبي الجوهري، فان قناعة بلاي من ان «كوارثنا تنبع من عدم تركنا أي شيء ليحيا ذاته» يشترك فيها مع أطروحة التسوية اليوتوبية ـ عند بونجه ـ بين الشاعر والطبيعة. وفي قصيدة مثل «نجم البحر الكبير» The Large Starfish يتجلى ان بلاي، على الرغم من ميله إلى الانغمار في مغالطات الأنسنة، لكنه لا يفشل مطلقاً في سعيه وراء ترسيخ علاقة المساواة والاحترام مع العالم الطبيعي الذي يصفه:

يا لبطئه واعتداله حينما يتحرك! نجم البحر نهر جليد، ينطلق بسرعة

ستين ميلاً في السنة! يتحرك فوق الصخر الوردي، بوسيلة لا أراها . . .
يدخل في طحالب بنية رقيقة تطفو بروعة.

إنه بقدر حجم قاع دلو تقريباً. حينما أمد له يدي، ينكمش بحزم،
ليسترخي بتباطؤ. .

فجأة أمسكُ بإحدى أذرعه وأرفعُه. جانبه السفلي أسمر اللون شاحب
. . .

بالتدريج أراقب، آلاف الأنابيب الدقيقة تبدأ بالارتفاع من جانبه السفلي
كله . . .

مئات في فمه، مئات على طول أذرعه التحتانية التسعة عشر . . .
جميعها ناظرة. .

شاعرة . . . مثل رجل يبحث عن امرأة.

رؤوس دقيقة تستشعر، بعمى، صخرة ولا تجد غير هواء.

ثمة إطار قرمزي يمر بأنابيب أكثر شحوباً على طول الجانب السفلي
لكل ذراع، .

قد تكون أقدامه المتحركة . . .

أعدتُهُ أنا إلى مكانه.

إنه يتمدد.

نسيت كم كان قرمزياً.

انسلّ نازلاً إلى مخبئه الصخري،

مستشعراته الشبيهة بالحلزوان تلوح كما لو أن شيئاً لم يحدث من قبل،
ولا شيء قد يحدث.

هذا المقطع نموذج من قصائد بلاي الشيئية، من حيث إن الإحالة الحتمية إلى السمات الإنسانية («أذرعه التحتانية التسعة عشر.. جميعها ناظرة... شاعرة ... مثل رجل يبحث عن امرأة»). يتم التعويض جزئياً، هذه المرة، من خلال مقارنة أخرى داخل الموضوع (نجم البحر كتلة جليد، تنطلق بسرعة ستين ميلا في السنة!) التي يتم تحييدها في النهاية من خلال توكيد اكتفاء الموضوع واستقلاليته («مستشعراته الشبيهة بالحلزوان تلوح كما لو أن شيئاً لم يحدث، ولا شيء قد يحدث»). أما على المستوى الأسلوبي فنجد ان هذا الموقف يسير إلى جانب شك جذري بالتجريد الذي ينبغي فهمه، ولاسيما في قصائد بلاي التي تتناول الأشياء، (ضمن معناه التأثيلي بمعنى «إيقاف»، رفض) «سحب» الأشياء. إلى دواخلنا «وبذا فانها تنفي انفصاليتها التامة عن المراقب الإنساني».

نماذج من قصائد روبرت بلاي

١ ـ يوم من نوفمبر عند ساحل ماك كلور

وحيداً على الصخرة المحزّزة عند الطرف الجنوبي لساحل ماك كلور. السماء خفيضة، البحر يزداد عزلة بينما تتواصل الظهيرة، يزداد اقتراب السماء أكثر.

يصطخب الماء غير الملحوظ مندفعاً نحو الأفق، الخيل تعدو في وادٍ جبلي ليلاً

الأمواج تتهشم فوق الصخرة.

وجدت أعلاماً من طحالب ارتفعت حد القمة البالية، نمت بعلو أربعين قدماً بين ليلة وضحاها. ما يزال الماء المعزول مكوناً بُركاً هناك، مثل بطات سود تطير كئيبة ويائسة، ومرحة فوق الهضاب المضطربة. مَنْ «لا يشعر بالشفقة عليها» مطلقاً، و«لا يبقى مستيقظا بفراشه ينتحب على آثامها».

في خلايا دمها كانت النسور تحلق ورقابها الفرو ممتدة، ترقُب الصحراء بحثاً عن علامات حياة لتنهيها. ليست حياتنا التي نحتاج للنحيب عليها.

في داخلنا ثمة سر. نحن نتبع حافة ضيقة حول جبل، نبحر في مركب غريب شبيه بالهيكل العظمي فوق محيط مبتهج.

٢ـ يُسروع على المنضدة

رافعاً كوب قهوتي، لاحظت يّسروعاً يزحف على ورقة طوابعي البريدية فئة العشر سنتات. رأسه أسود مثل شجرة البقْس الصينية تتبعه تسع آلات اكورديون رقيقة،

تتحرك مُلوِّحة، مثل جبل رخو.

فُرَش هزيلة تُستعمل في تنظيف قناني المشروبات الغازية ارتفعت من كتفيه.

ما إن التقطتُ ورقة الطوابع، تقدم اليسروع مقترباً من الحافة، وشاهدت أقدامه :

ثلاثة أزواج تحت الرأس، أربعة أزواج إسفنجية تحت منتصف الجسد، زوجين أخيرين عند طرفه المستدق، وردية كلها مثل قوائم الجرو الخلفية.

بينما يمشي، ينتصب بأزواج أقدامه الستة على الورقة، ملوحاً في الهواء.

أحد الأزواج الإسفنجية، وآخر زوجين ذنبيين، أقدام الاحتياط، تتواصل بلهفة.

إنه الأول من أيلول.

ظلال الغصن أقل ضراوة على غطاء دفتر الملاحظات. ثمة رجل يتقبل خيباته بسهولة أكبر. . .

أو ربما ولى جنون الصيف ؟

ثمة رجل يلاحظ أرضا اعتيادية، أذلّه تموز، وإن بدا مستكيناً إلى عمله اليومي، يستعمل الطوابع.

الشاعر روبرت بلاي:

تناول عسل الكلمات

أجرى الحوار: بيتر جونسون

*** جونسون: ما الذي يدفعك إلى الاعتقاد بأن قصيدة النثر تشهد نهضة اليوم؟**

ـ بلاي: ما كانت الدهشة لتعتري بودلير؛ فقد ظن أن قصيدة النثر ستكون الشكل الرئيس في القرن العشرين. ولعل ما كتبه فيكو عن «روزنامة المراحل الثقافية»، والذي أحبه جويس كثيراً، قد يساعد في تفسير ظهور قصيدة النثر. ففي عام ١٧٤٤، حدد فيكو المراحل الثقافية الثلاث بدءاً بالأرباب ثم الأبطال وصولاً إلى عامة الناس ـ من الثقافة المقدسة كما في مصر، ثم الثقافة الأرستقراطية كما في النهضة، وصولاً إلى الثقافة الديمقراطية. ففي المرحلة المقدسة، تُعدّ الكلمات كلها علامات، وتكون الترنيمة المقدسة هي الشكل الطبيعي. وفي اليونان الراقية وإنكلترا النهضة، تمثلت القاعدة بالملوك والملكات والأبطال، والنظام الطبقي، والشعر الموزون والنحو المعقد. أما في المرحلة الثالثة

ـ المرحلة الأفقية ـ فقد تلاشى الوزن والنحو والطبقات كلها، وصار النثر هو الشكل الطبيعي.

ولهذا ترانا كلنا نتوق، سِراً، إلى النثر. لا يعني ذلك أن على الجميع أن يكتبوا نثراً. لا. أبداً. فالترنيمات والقصائد الموزونة ما تزال موجودة بغزارة مع أنها تقلصت قليلا إذ ما يزال أنطوني هيكت ـ الذي أكن إعجاباً لعمله ـ يكتب كما لو أن عصر الكومونولث الأرستقراطي ما يزال حلماً.

وهكذا، فالنثر إذن الكلام الطبيعي للغة الديمقراطية التي يسميها فيكو «[اللغة] التي تخدم الاستعمال المبتذل للحياة». فإذا ما حاول المرء أن يعيش عصره، لا يعني هذا هجر الشعر، بل أن المهمة هي المحافظة على الغموض والأرواح العليا والبراعة، وحتى التفوق اللفظي للمرحلتين السابقتين مع فسح المجال أمام الجملة نفسها ـ لا البيت الشعري أو التفعيلة ـ لتكون الوحدة الرئيسة.

اللغة في المرحلة البطولية تنتقل نحو الأعلى بثبات. فعندما خلق شكسبير «الحضيض» في حلم ليلة منتصف صيف، كان قد أحس أصلاً بأن الأشياء قد تغيرت. نحن في عالم ديمقراطي الآن، وتجد ان كل شيء في هذا العالم أفقي وتميل التراكيب إلى النزول إلى جمل أبسط. وقد كان ويليام كارلوس ويليام من حاول مواجهة هذه المتطلبات، وليس هنري جيمس.

*** جونسون: حينما ذكرت «القصيدة التي تتناول شيئاً ما» في مقالك «قصيدة النثر بوصفها شكلاً متطوراً» The Prose Poem as an Evolving Form، هل كنت تشير إلى «القصائد التي تتناول موضوعاً ما» فحسب، أو لعل «القصائد الشيئية» تتضمن قصائد من قبيل قصيدة «يُسروع» A**

- بلاي: بالتأكيد، تشمل ذلك تماماً. كل المخلوقات تحب ان ننظر إليها.

*** جونسون: أنت تقول، بالتحديد، انه «في القصيدة الشيئية في النثر، يتخلى العقل الواعي - إلى حد ما على الأقل - عن موقف الخصم الذي يتبناه عادة من اللاوعي، ويحدث تناغم بين الاثنين. هل تعني بـ«موقف الخصم» ان وعي الشاعر يحاول التحكم بالموضوع أو السيطرة عليه؟».**

- بلاي: نعم. دائما ما يتعرض العقل لإغواء تبني موقف التفوق على المخلوقات - مثل اليسروع أو البطلينوس [وهو حيوان من الرخويات] - التي هي بلا عقل - وقد بذل الكثير من الفلاسفة والقديسين في الغرب جهوداً لإنهاء موقف الخصم الذي يتبناه البشر ضد الحيوانات، ولعل القديس فرانسز وحداً منهم لكن العمل كان بطيئا.

نستطيع القول ان بمقدور المرء ان يمارس في قصيدة النثر كتابة تخص حيواناً أو «شيئا» ما بطريقة ليست تراتبية، أي انها طريقة لن تضع البشر في القمة والحيوانات في الحضيض، أنا أحب الطريقة التي يشير بها فروست في [عمله الموسوم] «اثنان ينظران إلى اثنين» Two Look at Two إلى التعاطف الغامض بين رجل وامرأة وذكر غزال وأنثاه. بمقدورنا ان نشعر بغياب التراتبية في نثر ثوريو أيضاً. فكل ما يأمل له المرء في النهاية هو تقليل العقلية الإمبراطورية عند الإنسان وإن شئت القول الاختفاء التام لفكرة العنصر المتدني والعنصر المتفوق؛ أن نتخلى تماماً عن فكرة أن الطبيعة بلا وعي. فمن الممكن ان تصير اللغة شفافة حينما نزيح عن طريقنا التفكير المخاصِم. فمثلاً، عندما يقرأ شخص ما قصائد

نثر بونجة، سيصبح النص شفافاً، بطريقة ما، وسيشعر المرء عندئذ ان بمقدوره ان يلمس الشيء نفسه. لكن هذا لا يعني ان القدر قد حكم على كاتب قصيدة النثر بأن يكون ساذجاً. بونجة نقيض الساذج؛ فهو يضع مرونة اللغة الفرنسية كلها تحت تصرفه. ومثلما نعرف فإن الحيوانات رقيقة جداً، كما الحدائق، كما الغابات، ولهذا نحتاج إلى لغة تتمتع برقة هائلة والكثير من الظلال. هذا بالضبط ما يفعله بونجة بقصيدته عن طبق العشاء والصحن.

فلنحاول هنا، ان نتوخى الحذر بعدم تحويل هذا الشيء الذي نستعمله كل يوم إلى شيء نفيس أكثر مما ينبغي. لن تتمكن أية قطعة شعرية، مهما كانت بارعة، من التحدث بطريقة منبسطة كفاية عن الفاصلة البسيطة التي يشغلها الخزف بين الروح المحضة والشهية للطعام.

وبشيء من الفكاهة (يتلاءم مع حيوانه أفضل)، نجد أن اسم مادة الخزف الرائعة مأخوذ من صدفة الحيوان الرخوي. ونحن ـ الكائنات الغجرية ـ ليس لنا أن نتخذ مكاناً هناك. فمادته سمُيت خزف [بورسلان] من الكلمة اللاتينية Porcelana، أي «فَرْج الخنزيرة». هل هذا جيد بما يكفي لشهيتك؟

لكن كل الجمال ـ الذي يعلو فجأة من اضطراب الأمواج ـ يجد مكانه الحقيقي على صَدَفة البحر . . . هل في ذلك مبالغة بالنسبة للروح المحضة؟

ومهما تقوله عن الصحن، فقد ظهر، بطريقة مشابهة، من البحر. ولهذا ترى الصحن هنا بأشكال مختلفة وهو يهتز مثل حصاة جذلة ليستقر أخيراً على السطح المقدس لمفرش المائدة. لديك هنا كل ما يمكن للمرء ان يقوله عن شيء يسهم بالعيش أكثر مما يقدمه التأمل.

*** جونسون: مع أني أرى الكيفية التي يمكن أن ترتبط بها حساسيتك ببونجة، يبدو لي أحياناً، ولاسيما في عمله الأخير، ان معظم لغته علمي مما يوحي لي بأنه يعتمد الفكر. ألا تتفق معي في أن المغالاة في الفكر تميل إلى إقصاء المرء عن الشيء؟ ألا يرغب الفكر بـ«استيعاب» الشيء ـ السيطرة عليه ـ وهو بالضبط ما تناوئه أنت؟**

ـ بلاي: بونجة فرنسي! إنه ليس مثالاً جيداً للشاعر الذي يكتب من اللاوعي لأنه لم يؤمن باللاوعي! وقد اندهشت حينما اكتشفت ذلك. فهو يقدم القاموس الفرنسي بدلاً من اللاوعي! بمقدورنا القول انه عندما يريد التملص من العقل، سيعود إلى القاموس لأنه [أي القاموس] يحافظ، بعناية، على التاريخ القديم، البايولوجي، الغامض لكل كلمة. وباتباع أثر المسارات التي سلكتها الكلمة، نستطيع الرجوع بالزمن. فرويد يستعمل الحلم من أجل هذه الغاية، لكن بونجة لا يقل عنه مهارة في استعماله للفكر.

*** جونسون: إذا قارب بونجة الأشياء عبر فكره، هل ترى انك تستطيع شحنها بالكثير عبر الاستعارات لأن الكثير من قصائدك التي تتناول شيئاً ما محملة بالاستعارات، بل ان بعضها محمل حتى بمجموعة منها؟ لكن المثير في الأمر انه مثلما ان الفكر يستطيع التحكم بشيء ما، قد نصفه بأنه غير صحي، بمقدور المرء معالجته أيضاً عبر الاستعارة؛ انها وسيلة سيطرة أكثر براعة ما تزال توحي بنوع من الهيمنة. وهكذا دنست الذات اتحاد الشيء بالشاعر. ومرة أخرى أقول يبدو انك ضد هذا الأمر، مع ان آراءك تبدلت مؤخراً. أنا أفكر في التوطئة التي كتبتها لمجموعتك «ما الذي خسرته أصلاً بموتي؟» Have I Ever Lost by Dying، حينما كتبت**

تقول «عندما ألفت القصائد الأولى التي أصدرها جورج هتشكوك في مجموعة تحمل عنوان «مجد الصباح» كنت آمل أن يتمكن الكاتب من وصف شيء أو مخلوق ما من دون ادعائه، من دون غمره مثل نيجاتيف [فلم سالب] في حوض خيباته ورغباته الآخذ بالاتساع. ما عدت أظن أن هذا الأمر ممكن».

- بلاي: تخشى ان تدنس الذات اتحاد الشيء بالشاعر؟ أنت محق سيكون الأمر كذلك. لكن ماذا في ذلك؟ حينما بدأت أولاً بكتابة قصائد عن سلاحف الأحراش أو أقدام طيور الصَّعْو [شديدة الصغر]، أردت أن أكون نقياً؛ أردت ان يكون الوصف خالٍ من أمركتي أو حزني. أردت أن تتبدى ألوانها، لا ألواني أنا، في القصيدة. إن لم تصدر الألوان عن قريحتي انا، لن تكون هناك أية ألوان عندئذ، بل سيكون نيجاتيف.

قررت أخيراً أن مهمة المرء ليست فقط في أن يلتقط الصورة، بل أن يظهرها في غرفة مظلمة. وافقت أخيراً أن لا بأس في ادعاء المخلوق بطريقة ما، من خلال «غمره مثل نجاتيف في حوض خيباتنا ورغباتنا الآخذ بالاتساع».

قلت في المقدمة التي ذكرتها أنت: «لرغباتنا وخيباتنا جوع يدفعها إلى سحب كل خفش(*) أو كل شجرة جوفاء إليها».

كيف تتحرر قصيدة ما، أو قصيدة إخطبوط من ذلك؟ لا، لا! يستحيل ذلك! مثلاً، بدأت قصيدة عن برتقالة على النحو الآتي:

«قشرة البرتقالة طرية ومحببة، ولها سُّرتان» - هذا الجزء العلمي،

(*) الخفش: سمك ضخم يستخرج منه الكافيار. (المترجمة)

البَصَري تماماً ـ «كما لو لأنها ولدت مَرَة في هذا العالم، ومرة أخرى في عالم لاحق». العبارة الأخيرة هي الموضع الذي جاءت منه الحياة! نصف الاستعارة أسهم به الدماغ الأيسر؛ ببرودة وواقعيته، ثم يأتي «الفص الأيمن المخلص العتيق، الذي لم يزده إهمال مالكه المقنن مرارة، فيقفز إلى الأمام. إنه يوحي في لغته بـ «صورة» ما ليستولي عليها الجزء الأيسر بارتياح، لتصدر على شكل استعارة». هكذا يفكر تيد هيوز: «النتيجة المثيرة هي نفسها دائما. «الجميع يضحك، أو على الأقل يبتسم، أو على الأقل يشعر بنشاط مفاجئ؛ نسمة أوكسجين مفاجئة».

*** جونسون: استعاراتك وتشبيهاتك غريبة من زاوية كونها تبدو سهلة الفهم، لكن حين تطالعها عن كثب تصبح مراوغة أكثر، أحس فيها بهزل حقيقي.**

ـ بلاي: حسنا، اعطني مثالاً.

*** جونسون: كتبت في «سلحفاة الأحراش» A Box Turtle تقول:**

«أصابعها خمسة في المقدمة، أربعة في المؤخرة ـ طويلة وأنيقة بما يثير الفضول، بل باردة ومنحنية، شاحبة أشبه بسيف ملازم في الجيش».

وكتبت في قصيدة «نجم البحر» تصف أذرعه بأنها «مطوية الآن، بكسل، مثل جرو جالس على مؤخرته. إحدى أذرعه فعالة جداً وينحني على جسده كما لو أن ديناصوراً كان يتربص به». (يضحك بلاي)

نعم، إنها هزلية. بل حتى لو كان ثمة عنصر بصري في كلا التشبيهين أعلاه لكنهما عصّيان على التفسير حقاً.

ـ بلاي: ما شعورك إزاء التشبيهات في «نجم البحر»؟

*** جونسون: الأمر يخص ما ذكرته عن الاستعارة التي تعكس**

دواخلك. يتضح ان نجمك البحري هذا ليس فيه أي شيء مشؤوم، بل يملك شيئاً من التساؤل والارتباط.

ـ بلاي: «لاحظت أن أذرع نجم البحر الكثيرة تؤدي أفعالاً مختلفة: «الكثير من أذرعه مطوي، الآن، بكسل، مثل . . .»، وفي اللحظة التي تقول فيها «مثل . . .» يدخل عندئذ العالم المجهول بأكمله، ولا نعرف ما سنقوله. في تلك اللحظة ـ مثلما يقول بيل ستافورد، عليك أن تتخلى عن خططك كلها وأملك كله من أجل الكمال. كن مضيفاً جيداً؛ دع كل ما يدخل يدخل. إحدى الأذرع ملتفة إلى الوراء قليلاً «مثل جرو جالس على مؤخرته». أتذكر أني كتبت ذلك وأفكر، ياه! كم هو رائع».

قد يقول أحد العلماء أن بعضاً من أذرعه كان في وضع التراكب. نقطة العين هي من قام بذلك. لكني أضفت «بكسل» فيأتي، فجأة، شيء من ذلك الجزء الذي فيّ الذي يشبه الكسالى، ربما، ثم أقول «مثل . . .» وهنا يكون المرء في مشكلة حقا. فعند الكتابة لابد للمرء من أن يكون هازلاً بما يكفي ليقول «ربما سأسخر من نفسي في هذه الصورة». وبإمكانك عندئذ ان تستحضر في نفسك ذلك الجزء من شخصيتك الذي لم يكن مضبوطاً لكنه شاهد مئات من هذه الأحداث حينما كنت في العاشرة أو الثانية عشرة أو الخامسة عشرة من عمرك. أنت لا تعرف من أي عصر أو مرحلة أو لحظة من حياتك ستأتي منها هذه الصورة. لو كنت أشعر مثل الزواحف، لقارنت ذراع البحر المنحنية بأفعى. عموماً أنا أحب تلك اللحظة حينما يسأل فيها شخص ما قائلا: «مثل ماذا؟».

ثم كتبت، «يا لبطئه واعتداله حينما يتحرك». أنا، ببساطة، أراقب نجم البحر وهو يتحرك. لكنه يتحرك مثل ماذا؟ بمقدوري القول إنه يتحرك

مثل سيارة سباق تنطلق أول الأمر، أو مثل حلزون. لكن حينما أقول ان «نجم البحر نهر جليد»، فسأكون عندئذ متقدم تماما. ولديّ الوقت لسرد طرفة، بأن أقول أنه يتحرك «ستين ميلاً بالسنة». والحقيقة ان معظم الأنهار المتجمدة لا تتحرك سوى قدم أو اثنين، واستمر بالقول ان «نجم البحر» بقدر حجم. . . ماذا؟ «دلو».

أحيانا، حينما أكتب، أضع أمامي ستة أسماء لتلك المسألة: إنه بحجم قبضة يد، بحجم طبق العشاء الذي يرمى في النفايات، بحجم حازوقة سيارة الفوكسواغن، بحجم غطاء علبة وجد تحت الماء أو في قعر دلو. وعبارة «في قعر دلو» تثيرني لأننا جميعنا لدينا دلو، كما لدينا ذلك الفراغ المثير في قعر الدلو، الذي قد يتخلله ضوء ظليل ربما.

*** جونسون: حسنا، لبعض الصور رنين يفوق ما لغيرها.**

ـ بلاي: نعم، كما ان ابتداعها يمنحني الكثير من المتعة.

*** جونسون: بوصفي محرراً لصحيفة «قصيدة النثر»، قرأت أعمال الكثير من الشعراء الذين يحاولون تقليد قصيدة روبرت بلاي التي تتناول شيئاً، وأنا على ثقة من انهم يستمتعون بذلك أيضاً، لكنهم إلى حد ما لا يستطيعون القيام بالقفزات التي تقوم بها أنت، سواء أكانت هذه القفزات صادرة عن الاستعارة أو تجاور الصور. اعتقد ان ثمة دهشة ما غائبة عن الكثير من القصائد التي تردني والتي تتناول شيئاً ما. فمثلا، نشرت قصيدتك «صدفة محار» An Oyster Shell استمع إلى ما يحدث في المقطع الأول:**

الصدفة مغمورة بالماء، كما لو أنها أعماق نهر متلاطم، تخدشها الأشجار العظيمة التي تنجرف للأسفل. أحياناً، يلتف كالسيومها المبيض

على نفسه، مثلما يحدث عندما تندفع صخرة نحو الخارج صهرتها الحرارة؛ ولهذا ثمة شيء غاضب هنا. (يضحك بلاي)

هل ترى ما اعنيه؟ في أفضل قصائدك التي تتناول شيئاً ما، أنت تعمد باستمرار إلى إعادة توجيه القارئ والكشف عن اقترانات غريبة. توصلت إلى رؤية القصيدة الشيئية بوصفها مشابهة للصورة الساكنة في اللوحة فكثيراً ما أمر على صورة ساكنة مذهلة، فلنقل بريشة الانطباعي الايرلندي أوكونور، لكن معظمها يتركني خاوياً في أغلب الأحيان. وهكذا فإن الكثير من القصائد التي أتلقاها، والتي تتناول موضوعاً ما، تذكرني بصورة ساكنة بلا موز، بلا أية تقابلات، بلا أي نوع من الطاقة الإبداعية، الإيروتيكية.

ـ بلاي: قفزاتي مرتبطة بالثقة التي يمنحني إياها علم النفس فتجعل المرء يرى اللامرئي إذا نظرت إلى الإنسان، ولاحظت طبقات الكالسيوم على وجهه، فانك تنظر عندئذ إلى غضب كامن تحت ذلك. من هنا بالضبط أتت النكتة في «صدفة محار». المتعة تكمن في القيام بقفزات لناس وأشياء لا يمكن أن تجد لها تبريرا.

*** جونسون: نعم، وبهذا المعنى لا تكون قفزاتك كلها فكاهية؛ اذ غالباً ما تتعامل مع ما يسميه إدسون «الاستعارة السوداء غير المريحة».**

ـ بلاي: نعم.

*** جونسون: حينما أفكر بهذه الفكاهة، بهذه البراءة الطفولية في عملك، أتذكر رامبو وماكس جيكوب، مع ان حساسيتك مختلفة عن حساسيتها تماما. رامبو هو المشكلة الوليدة التي تم انتهاك براءتها ولهذا تراه يرغب بتدمير كل شيء، أما جيكوب فيريد اللعب بالكلمات،**

بالأجناس، بالموضوعات الأدبية والاجتماعية. لكنك أكثر اهتماما بالارتباط مما بالتشظية أو الباروديا. بمعنى آخر، أنت تشبه بليك. أظنه سيكون من المسلي ان نأخذك أنت ورامبو وجيكوب في رحلة بأحد الحقول وندفعكم جميعاً إلى كتابة قصيدة عن إحدى حشرات الليل الزاحفة.

ـ بلاي: زواحف الليل جيدة. يعتمد الأمر على ما تقرأ فيها. بليك يقرأ الطاقة البريئة حتى في الأسد والنمر. كانت تلك الطاقة فيه. خلاياي تتمتع بشيء من التفاؤل ولست مسؤولا عن ذلك؛ إنه وراثي.

*** جونسون: هذا فرق أراه بين عملك وقصائد النثر الهزلية السوداء عند ديفيد اغناتو.**

ـ بلاي: فلنتناول مثالين جيدين لهذا الغرض. لقد جاء من عالم يزخر بالشياطين اليهود، ذلك الوعي الدائم بالكارثة الذي تجده في عمل إسحاق باشيفس ستنغر. ففي النرويج، حيث جاء معظم الناس، «نشعر بعدالة الطبيعة ولاسيما في الصيف عندما تطل علينا الشمس».

لكنني أرغب بالعودة إلى مناقشتنا عن الاستعارة. اعتقد اننا كنا في طريقنا إلى تناول شيء ما.

*** جونسون: هل تعتقد ان شعر النثر يسمح (أكثر من شعر النظم) بالقفزات التي كنا نتحدث عنها؟**

ـ بلاي: أفكر كثيراً بكلمة «الأمان». أحد الأسباب وراء عدم استطاعتي الكتابة في سن الخامسة والعشرين بالبراعة التي عليها الآن هي أنني لم اشعر بالأمان حينها. ففي الخامسة والعشرين تعتقد بأنك ستفعل الأمر الخاطئ، وربما أنت كذلك فعلاً.

تلتقي بأناس ينتمون لنظام طبقي ما ويؤمنون بالتراتبية، وهذا الخوف يقطع عليك قدرتك على اللعب، فبدلا من اللعب؛ تبحث عن الاقترانات الصحيحة، الاقترانات التي قد يجدها إنسان مثقف. لا أريد أن أبالغ في هذا الأمر لكني أرى أن واحدة من متع قصيدة النثر هي أني لا اشعر بالخوف جداً هناك. أكتب شكلاً جديداً، إن جاز لي التعبير؛ ولا ادعي أني أواكب المعايير الكبرى. ومثلما ذكرت لك، أروع شيء يخص قصيدة النثر هو انه لم يحدد أي شخص المعايير بعد؛ فالقدرة على القيام بقفزات ترتبط بمدى الأمان الذي تشعر به، لأنك إن لم تشعر بالأمان لن تستطيع عندئذ العودة إلى طفولتك.

*** جونسون: ذكر أحدهم مرة ان شعر تشارلز سيميك يمكن اعتباره «أدب للأطفال». ديكنز أيضاً وفيرجينيا وولف والكثير غيرهم من الكتّاب يسبرون هذه المنطقة. وثمة مسألة مثيرة أخرى وهي ان الكثير من الشعراء قد اخبروني انهم شجعوا الطلاب على كتابة قصائد النثر إلى جانب قصائد النظم في ورشات الشعر، وان قصائد النثر كانت الأفضل. يمكننا القول أن هذا يحدث لأن كتابة قصيدة النثر «أسهل»، لكن البعض منا ممن يكتبها يعرف ان الأمر ليس كذلك وعلى الأرجح، يعود لما ذكرته أنت؛ يشعر هؤلاء الشعراء الشباب، الذين لم يرعبهم الوزن أو حتى تقطيعات الأبيات، بأمان اكبر لأنهم يستطيعون التركيز على القصيدة من دون وجود آباء أو أمهات خياليين، أي «تقاليد»، تراقبهم من الخلف.**

- بلاي: حسنا، لنرجع إلى تلك النقطة، لكن بصورة مختلفة. ما الموضوع الملائم لقصيدة النثر؟ لا جواب. ولهذا عليك ان تنظر إلى حياتك. أنا عشت طفولتي مسترخياً في إحدى المزارع، ولهذا تراني

اشعر بالاسترخاء حينما اكتب عن شجرة ما، لكن أحد أصدقائي ممن أمضى حياته كلها في مانهاتن ذهب في عطلة نهاية الأسبوع إلى مدينة راي، وحينما عاد قال لي: «لِمَ لا تقول تلك الأشجار شيئا؟». كان من الأفضل له ان يكتب قصيدة نثر في المدينة لأنه يشعر بالأمان هناك. ومرة، في إحدى ورشات قصيدة النثر في القرية، طلبت من الطلاب ان يفكروا بكتابة موضوع لم يبتدعه البشر. رفض أحد الشعراء وقال: «لن افعل ذلك، لا اهتم مقدار شعرة بثمار الصنوبر، وبدلا من ذلك سأجد لك موضوعاً عن المدينة لأكتب عنه!». عاد بعد الغداء يحمل غطاء قنينة صغير مملوء تماماً بتلك القذارة كريهة الرائحة الشبيهة بالأماكن المهجورة، وبرزت منه ثلاثة شعرات بيض طويلة. كتبت عن ذلك لساعات. رسالته كانت: «تخلص من ثمار الصنوبر، واجلب غطاء قنينة».

*** جونسون: يبدو لي انك متمسك بجغرافيا طفولتك، أو تباركها؟.**

- بلاي: كل ما عليك فعله هو الاسترخاء في ذلك هل تذكر تلك القصيدة القصيرة التي كتبها ديفيد اغناتو عن المدينة؟ كان يطلب من أحد الجدران أن يباركه، ولم يفعل الجدار ذلك:

الجدار صامت.
تكلمت بالنيابة عنه،
مبارِكاً نفسي.

وأهداني، مرة، قصيدة يتذمر فهيا من تكراري المستمر للأوراق المتساقطة:

«تمنيت لو فهمت الجمال
في الأوراق المتساقطة.
لِم
نكون جميلين
بينما نمضي».

إنها رائعة، رائعة حقاً.

*** جونسون، إذا أردنا ان نحوّل مسار حديثنا قليلاً، اشعر بالفضول إزاء رأيك بقصيدة النثر التي وُلدت من ما نطلق عليه عموماً تسمية «مدرسة اللغة» للشعر. كيف لك أن تصف تلك المدرسة؟**

*** جونسون: أفكر بذلك المقال الذي كتبه رون سيليمان وعنوانه «الجملة الجديدة» The New Sentence، وبتعليقات أخرى ذكرها هو. ما كان ليعد قصيدة النثر الجديدة مشابهة للشعر المنثور عند الرمزية الفرنسية، ومع ذلك اعرف من تحريري لصحيفتي ان الكثير من الشعراء الذين اقترنوا بتلك المدرسة ينظرون إلى كتاباتهم النثرية بوصفها قصائد نثر. من الصعب أن نَفي حركة اللغات حقها بكلمات قليلة، لكني افترض أني أشير إلى اهتمام سيليمان بـ«ما تتكون منه قصيدة النثر حقاً - لا الصور ولا الأصوات، لا الشخصيات ولا الحبكة، فكلها يظهر على الورقة، أو في فم القائل، ولا يتم ذلك الا عبر وسيلة محدودة هي اللغة نفسها». يبدو لي ان اعتمادك على الاستعارة، وشعورك بأنك مدين لرمزيين مثل بولدلير، الذي كان نفسه مؤمناً بالتقابلات الطبيعية، قد يجعل منك شخصاً يكتب بكل طريقة مختلفة عن شعراء اللغة.**

ـ بلاي: ما الذي تفيده من هذا التنظير كله؟

*** جونسون: لقد صدر عن شعر اللغة بعضاً من أفضل الأعمال ولاسيما كتب معينة مثل «مرج الوسط المستبعد» Lawn of Excluded Middle و «تناسل اللمحات» The Reproduction of Profiles بقلم روزماري والدروب، لكن عموماً وجدت أن معظمها فكري أكثر مما ينبغي. يراودني هذا الشعور حينما يذهب شعراء اللغة في إجازة، فهم يتركون شتين وفتغنشتين في منازلهم ويأخذون سابو وباشلار.**

بلاي ـ ها! يبدو لي ان الكثير منهم تأسفوا لأنهم ولدوا في كون يزخر بالفوضى، ولعلهم يودون ترتيبه. انه كون يزخر بالفوضى، والاستعارات جزء من هذه الفوضى.

*** جونسون: ما رأيك بعمل جيرترود شتين؟ فهي ـ من أوجه كثيرة ـ والدة حركة اللغة.**

ـ بلاي: (صمت طويل جداً) أرغب في ان تحوي القصيدة الكثير من الذكاء. الأمر يبدو كما لو ان جيترود قطعت ساقيها.

*** جونسون: هلاّ أسهبت في ذلك.**

ـ بلاي: لا. ثمة شيء مبتور هناك، وهذا الأمر يحزنني جداً.

*** جونسون: لقد اندهشت، في جلستنا هذه الظهيرة، حينما قلت ان قصيدة النثر ستصبح، مستقبلا، معنية بالصوت أكثر وأكثر. اعتقدت دائما ان تركيزك الأساس هو على الصورة، من دون مراعاة كبيرة للوزن والقافية وغيرها.**

ـ بلاي: في هذه الحالة، لابد لي من التوضيح.

*** جونسون: لكن فقط دعني أضيف سؤالا آخر للسؤال أعلاه.**

ـ بلاي: بالتأكيد، تفضل.

*** جونسون: أحدهم ذكر لي مرة انه حينما يركد الغبار الأدبي، سيكون من المثير عندئذ رؤية ما يقدمه الرجال والنساء بأنه أهم المؤثرات في الشعر الأمريكي للقرن العشرين. وقال أن أهم شخصيتين ذكوريتين هما عزرا باوند وحضرتك. ثم أضاف مبتسماً «بلاي السيئ جداً لديه إذن من صفيح». باعتقادك، ما الذي يقصده بذلك؟**

ـ بلاي: لا امنع الناس من التفوه بمثل هذه الأمور عني. أنا أيضاً أقول الكثير من الأمور عن نفسي. لكن دعنا نرجع للوراء. أنت محق؛ فقد اعتقدت مرة أن أهم مهمة هي إخراج الصورة والاستعارة من فخ النحو الموسع والوزن. الأمر أشبه بإنقاذ شيء حي من مبنى يحترق. أشبه بإنقاذ طفل من ملجأ للأيتام. إنها لمغامرة طاوية ان تنقذ تفصيلاً يملك السلطة والخيال بذاته. أنت تعلم انه عندما كان باشو يمشي على ذلك الطريق الشهير إلى الشمال في اليابان، وصل إلى قمة جبل لا يوجد فيها سوى الصخور والكثير من الرياح الهائلة.

كان الكثير من الشعراء قد كتبوا قصائد هناك، لكن باشو كتب:

«عاصفة على جبل أساما
ريح تهب من بين الصخور!»

يا للروعة! لم أصدق انه كتب ذلك! كان بمقدوره انتزاع طاقة الريح وطاقة الصخور ويحميها من النحو، يحميها من الأفكار الاعتيادية.

في السنوات الماضية، أمضيت الكثير من الوقت محاولاً تحرير الصورة

من قالبها الذي يمكن ان أطلق عليه تسمية العالم التراتبي، الواقعي. لكن حينما كنت أدخلت الصورة في عملي، بدأت أقول لنفسي: «هذه الصورة رنينها في الجسد لا في الأذن». وبدأت أمعن التفكير بتلك السونيتات القديمة التي تتجلى فيها روعة رنين الأصوات واهتزازها. ومع أنها تكرِر، لكنها تبقى معقدة. وكانت الخطوة التالية بالنسبة لي هي كيفية إخراج الصوت «من المبنى الذي يحترق».

*** جونسون: هل تظن ان تصاعد الاهتمام بالصوت يفسر أسباب كون معظم كتابتك هي شعر النظم الآن؟**

يبدو لي ان القصيدة لا تفقد شيئا عند تحويلها إلى نثر. ألاحظ ان التحولات الداخلية في القصيدة وتجاور الأخيلة والأفكار أقوى هي في تقطيعات الأبيات. وبالنسبة لي فإن تقطيعات الأبيات تجعلني، في الحقيقة، ذاهلاً عن جوهر القصيدة السايكولوجي. لماذا إذن تتطلب هذه القصيدة ان تتم كتابتها نظماً لا نثراً؟

* جونسون: وتعتقد أن ذلك يكون أصعب عند إنجازه في قصيدة نثر؟

ـ بلاي: لا، لا اعتقد ذلك؛ فقد أنجزت الكثير من الأعمال ـ الصوت ـ أي تكرار الأصوات ـ في قصائد النثر، مع ان قلة من المعلقتين لاحظوا ذلك. بمقدورنا الحديث عن قصيدة النثر إذا رغبت؛ أستطيع ان أحدثك قليلاً عن اللعب بالصوت في قصيدة النثر.

*** جونسون: أرغب، أولاً، بأن ألفت نظرك إلى قصيدة نظم في مجموعة قصائد الصباح عنوانها «الفأرة».**

من الحسن أن تكون ثمة قصائد

تبدأ بالشاي

وتنتهي بالله.

لنقل أن الرجل يحتسي شاياً

لنقل ذلك، والفأرة

تركض عبر الحقل.

إنها تدفعه للتفكير

بالأشياء الخفية.

الفأرة قساوة

مكسوة بالفراء

ولها مخالب.

إنها سر له أذنين،

يا لخزي الرجل الذي

ظن أن بمقدوره ألاّ يخبر أحداً بذلك،

يا لخزي

الذي يفتش بهدوء

عن حبات قمح

أسفل ذلك المرعب

قط أوغسطين.

ـ بلاي: اعلم أني كتبت قصائد «قصائد الصباح» كتكريم، من نوع ما، لبيل ستافورد، وتقليده بكتابة قصيدة كل يوم. أنا استمتع بكتابة قصائد

على شكل الستانزا الاعتيادية، مع ان ستافورد يفضل البيت الأبعد عن الاتقان. وجدت نفسي مغموراً بستانزا الأبيات الأربعة ذات الإيقاعات الأربعة أو الخمسة، ولهذا لا تكون الأبيات عمبقية(*)، ومع ذلك تبقى الإيقاعات موجودة. القصائد المنظومة، والقصائد المنثورة تقدم أنواعاً مختلفة من اللذة. لكني اتفق معك في ان قصيدة «الفأرة» كان بالإمكان كتابتها نثراً. ومع ذلك، ثمة هزل واضح في معرفة ما إذا كنت تستطيع جعل فكرك يتلاءم مع شكل ستانزا اعتيادية، بدلا من كتابة ستانزا واحدة بثلاثة أبيات والتسانزا اللاحقة بخمسة أبيات، وهكذا دواليك.

*** جونسون: لنعد إلى الهجوم على «أذن من صفيح» tin ear سيئ الصيت، أرغب بمعرفة أي من قصائد النثر تغالي، حسب اعتقادك، في تركيزها على الصوت؟**

ـ بلاي: حاولت في قصائد النثر ان ارفع درجة الصوت، إن جاز لي التعبير. أنا أطلق تسمية «الجزيئات الصوتية» على أصوات من قبيل er in وor. فقد تستخدم قصيدة نثر نموذجية (٤٥) أو (٧٠) جزيئة صوتية مختلفة. لكنك إن كنت ستعمد على إدامة تدوير الأجراس الموسيقية، فمن الأفضل لك ان تستعمل اقل ما يمكن من هذه الجزيئات وتستدعيها المرة تلو الأخرى. هنا قصيدة قصيرة عنوانها «**شجرة جوفاء**» A Hollow Tree، ربما من عام ١٩٧٤.

انحنيت على بقايا جذع شجرة حور قطني، ما يزال واقفاً، بارتفاع خصر، نظرت بداخله. بداية الربيع. جدران معبده السيامي كلها بنية وعتيقة.

(*) العمبق: تفعيل أو بحر عروضي مؤلف من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل أو من قطع غير مشدد النطق يتبعه مقطع مشدد النطق. (المترجمة)

الجدران أبلتها جدران أخرى معقدة.

داخل الجدران الجوف ثمة خلوة وسرية، وضوءاً خافتاً. ومع ذلك ثمة
مخلوق ما قد مات هناك.

على أرضية المعبد ريش، ريش رمادي، معظمه بطرف أبيض محزّز.
ريش كثير. في الصمت ثمة ريش كثير.

في عبارة «انحنيت على بقايا جذع شجرة حور قطني»، نستطيع سماع ثلاثة أصوات ohs في مساحة صغيرة. في «انحنيت على . . .» هل بمقدورك سماع الكيفية التي يصدر بها صوت ay بقوة؟ وفي كلمة high (أي، «بارتفاع») نجد ان صوت الـ «آي» /ai/ يرسخ نفسه، ويعود مجدداً مع كلمة «داخل» inside و «سيامي» Siamese. إن كان بمقدورك الإنصات إلى صوت الـ «آي» في كلمة «سيامي» Siamese ستدرك عندئذ إصراره لأسباب لا تتضح تماماً، ثم يرد صوت البوم ثلاث مرات. فعندما يقول أحدهم «جدران معبده كلها . . .»، يرد صوت الـ «أي» من جديد، ويصير صوت الـ «أو» مرتبطاً بصوت«النون»، وسرعان ما تبدأ أصوات النون بتعويم القصيدة بطاقتها النونية.

«جدران المعبد كلها بنية وعتيقة، أبلتها جدران أخرى معقدة»؛ نجد داخل الجدران الجوف كلمات من قبيل "on," "intricate," "ones," and "inside"(*)، وهذا مسلٍ حقاً. وتارة أخرى يعاود صوت الـ«آي» لأنه يوشك أن يستولي على القصيدة. «في داخل الجدران الجوف ثمة خلوة وسرية وضوء خافت. ومع ذلك، ثمة مخلوق ما قد مات هناك». حينما

(*) أوردت هذه الأمثلة بالإنكليزية كي أبين ما يقصده الكاتب بالضبط. (المترجمة)

نمعن بهذا المقطع نجد أن كلمة «خلوة» اكتسبت أهمية كبيرة بسبب وفرة الكلمات التي حمل صوت «آي». وهكذا نعرف أن هذا الصوت هو صاحب الشحنة العاطفية حقاً، وهو يرد مجدداً في كلمة "died" (تعني مات بالعربية). وفي الفقرة التي تليه نجد أن كلمة "temple" (تعني معبد بالعربية) هي من يحمل صوت m عن كلمة "stump" (أي، بقايا جذع)، ثم يرد الصوت نفسه في كلمة Siamese ويضيف الكثير "many". ويغدو صوت f مهماً حينما نلتفت لكلمات من قبيل «فوق أرضية المعبد يوجد ريش؛ ريش رمادي، كثير من الريش ذي الطرف الأبيض المحزز. في السكون ثمة الكثير من الريش»:

"On the temple floor feathers, gray feathers, many of them with a fluted white tip. Many feathers. In the silence many feathers ".

*** جونسون: دعنا من نقص الأصوات المرتبطة ثيمياً في قصائدك.**

ـ بلاي: ها! أتلاحظ، انه شيء ساحر.

*** جونسون: وجدت صعباً عليّ التصديق أنك تفكر بكل هذا حينما تكتب هل تعتقد ان الصوت صادر عن الموضوع وليس مفروضاً بتكلف؟ أم هل انه يصدر عن إيقاع ما فطري فيك؟ لا أستطيع ان اصدق انك تستحضر كل ذلك قبل الشروع بكتابة قصيدة.**

ـ بلاي: حسنا، بالتأكيد. لكن كلمتك «قبل» توحي بأن القصيدة مكتوبة في جلسة واحدة. لابد من ان أكون قد كتبت عشرين نسخة على الأقل من هذه القصيدة. وحينما بدأت أدرك ان أصوات الـ «آي» صارت أكثر بهجة، أعدت كتابة الأبيات كي أضفي الظلال على ذلك الصوت. اعتقد انك مصيب بقولك ان الأصوات توحي بنفسها أولاً بطريقة طبيعية تماما. وإذا حالفك الحظ كثيراً، سيدوم إلهامك الارتجالي في القصيدة

كلها؛ فالنجاح الارتجالي يدوم عادة لأربع أو خمس أبيات فقط، وبعد ذلك عليك ان تقول لنفسك «حسنا، لقد ارتكبت هذه الأصوات»، وعليك حينها ان تفكر بمئات الاحتمالات الماثلة أمامك.

*** جونسون: هناك بعض الأصوات الرائعة في قصيدتك المنشورة تحذير إلى القارئ Warning to the Reader يبدو لي ان هذه القصيدة تحفتك الشعرية. القصيدة تحذير للقراء والكتّاب، وتفعل فعلها بأروع صورة بسبب تحولاتها في الفكرة ولاسيما انتقالها الهائل الذي تشخصه كلمة «لكن» في المقطع الثاني. اعتقد أيضاً أنها واحدة من أكثر قصائدك سوداوية وسخرية. ما الذي تريد قوله عن قصيدة النثر هذه؟**

ـ بلاي:

أحيانا تصبح مخازن القمح في المزرعة ذات جمال خاص حينما ينفد كل الشوفان والقمح، وتكنس الريح أرضية المزرعة الصلدة فتجعلها نظيفة. عند الوقوف بداخلها ننظر حولنا فتأتي إلينا عبر شقوق الألواح الخشبية المنكمشة، حزماً أو خيوطاً من أشعة الشمس، ولهذا يلاحظ المرء، في قصيدة عن السجن، القليل من الضوء.

لكن ما عدد الطيور التي ماتت في فخاخ هذه المخازن؟ فالطير، الذي يرى حزمة الضوء، يرفرف فوق الجدران ويتقهقر مجدداً، المرة تلو الأخرى. الطريق إلى الخارج هو المنفذ الذي تدخل منه الجرذان وتخرج؛ إلا أن جحر الجرذ منخفض عن الأرضية. ولهذا ينبغي للكتاب ان يتوخوا الحذر حينما يشاهدوا شعاع الشمس على الجدران أن لا يَعِدوا الشحارير القلقة والمذعورة بوجود منفذ للخروج.

أقول للقارئ: احذر. فالقراء الذين يحبون قصائد الضوء قد يجلسون

محنيي الظهر في زاوية ما. ولا شيء في أحشائهم لأربعة أيام؛ الضوء
يبهت، وعيونهم محدقة . . .

قد ينتهي بهم المطاف ليتحولوا إلى كومة من الريش وجمجمة على
الأرضية الخشبية المكشوفة . . .

حسنا، فكرة القصيدة ودافعها واضح تماما. أنا أقول بأني أشعر بشيء من المسؤولية خلال السنوات التي كنت فيها أحث القراء على النظر للأعلى، ان يتبعوا قائد السرب في الأعالي. أنا أحب المرتقين. مَن لا يحبهم؟

ومع ذلك أقول إن كان التراث القديم يقول: لا خطوة للأعلى من دون خطوة للأسفل، ولا طعام للملاك من دون شيء من الطعام للجرذ، فأنا قلت في قصيدة «الحقول المثلجة» Snowy Fields:

نامت الأغصان عند تاج الشجرة
مثلما نامت أجزاء الأرض الداكنة عند جذرها.

لكن الشعور الحقيقي في هذه القصيدة هو «متعة الإبحار والبحر الشاسع!». المتعة الكبرى هي ان تتبع مسار قائد السرب صعوداً نحو ذلك الاتحاد الدافئ الذي يثيره هو بروعة أخاذة. حقاً أن فرويد هو شخص بلا قيمة وما عادت له أية شعبية الآن. من المؤلم ان نعرف كم كان السجن يطبق على آبائنا وأجدادنا ـ كيف انهم لم يتمكنوا من مشاهدة الشقوق في الجدران، ولا جحور الجرذان. ومع «كومة من الريش» أنا أفكر بالكثير من الأصدقاء التعساء في أوكارهم.

وإذا رجعنا وتأملنا الصوت الآن، أستطيع ان أتذكر كتابة هذه القصيدة

وإعادة كتابتها. وكيف اني قررت، بوقت مبكر جداً، التركيز على أصوات «النون» فيها «أحيانا تصبح مخازن القمح كلها جميلة حينما ينفد كل القمح والشوفان. . .»، وربما يمكن لي القول«بعد نفاد القمح والشوفان. . .» أو. . . .لدي مئات الاحتمالات، وساعدني استقراري على الصوت «نون» [الذي ورد هنا في كلمة gone] على تضييقها.

*** جونسون: ألا تظن أن خيارات الكلمات تلك لم تكن خيارات أصلاً، أي أن الكلمات المناسبة غالباً ما تصل وحسب؟ هل ثمة حقا سيرورة واعية كالتي تتحدث عنها؟**

ـ بلاي: الأمر لا يتعلق بالكلمة، بل بالصوت؛ إذ أقول أن الريح قد كنست الأرضية الصلدة وجعلتها نظيفة. وحينما نكون في الداخل نرى من حولنا، عبر التصدعات القائمة بين الألواح الجدارية المنكمشة حزماً أو خيوطاً من ضوء الشمس. أتذكر أنه كانت لدي ثمانية أو تسعة احتمالات لصفة «الألواح الجدارية»، والألواح الجدارية هي ألواح تعرضت لأشعة الشمس لمدة أطول مما ينبغي وصارت بسبب ذلك ملتفة واصغر حجماً. من هنا نفهم أن ثمة عشرات الاحتمالات. لكن بسبب صوت «النون»، اخترت كلمة «منكمشة» shrunken. ولهذا، فالجملة الأخيرة، التي أقول فيها «ولهذا يرى المرء في قصيدة عن السجن ضوءاً قليلاً» جاءت خلال المحاولة الخامسة عشرة تقريباً من محاولات إعادة كتابة القصيدة.

*** جونسون: أظن أن هذه الجملة هي بيت القصيد؟**

ـ بلاي: نعم، أعلن ان هذه القصيدة لا تخص الطبيعة أو مخازن القمح في المزرعة، في الواقع؛ «ما عدد الطيور التي ماتت في فخاخ

مخازن القمح» هي الورشات أو الملاذات التأملية التي تجود بالحياة طول الوقت، يبدو أنها تجود بالإيماضات الدائمة للروح.

*** جونسون: فنحن إذن نواجه تحولاً كبيراً آخر.**

ـ بلاي: نعم، مثلما ذكرت لك، ثمة مشكلة في كل هذا التحليق نحو الضوء، لأن «المنفذ» هو في الحقيقة حيث «تدخل الجرذان وتخرج». بودلير كان جرذاً. تذكر ديوانه «أزهار الشر» Flowers of Evil «لكن جحر الجرذ»... نحن مواطنو بلد عظيم، لِمَ علينا الانحناء والمرور عبر جحر الجرذ؟ «أيها الكتّاب عليكم ان تحذروا. إذن، عند رؤية ضوء الشمس على الجدران ان لا تَعِدوا الشحارير القلقة والمذعورة بوجود منفذ».

ثم قررت إعادة التحذير: «أقول للقارئ، توخ الحذر. فالقراء الذين يحبون قصائد النور قد يجلسوا محنييّ الظهر»، وها أنا عائد للنونات n's، عند الزاوية خاووا الأحشاء لأربعة أيام، أعياهم النور وأعينهم محدقة... ربما ينتهي بهم المطاف ككتلة من الريش وجمجة على الأرضية الخشبية المُنارة.... «وبعض من الشعراء الأكاديميين أيضاً «يجلسون محنييّ الظهر عند الزاوية خاووا الأحشاء لأربعة أيام، أعياهم النور وأعينهم محدقة». أنا لا أسخر من الشعراء الأكاديميين بل أقول أن من الصعب تدريس هكذا نوع من الأدب يوماً بعد آخر. فالكهنة والوعاظ يعانون منه. وأنا كذلك. ولهذا عليّ أن انتهي من هذه الثيمة على أفضل صورة استطيعها لكن عليّ أيضاً أن أنجز القصيدة موسيقياً واضعاً صوت الـ"n" في الجملة الأخيرة لأنها الموضع الذي بدأت عنده.

*** جونسون: أنا أيضاً فكرت بالبراعة التي يردد فيها البيت الأخير صدى نهاية قصيدة «مطر آب»** August Rain.

«تلك الأشياء كامنة عند جدار السفينة، ستدفع، برفق، بالثقب الذي يسمح بدخول الماء آخر الأمر». وهو أمر جيد في تلك القصيدة.

ـ بلاي: أنا سعيد لأنك تذكرتها.

* جونسون: لدي سؤال آخر، لطالما ظننت ان نورمان ميلر سنحت له الفرصة ليصير أعظم روائي أمريكي منذ فوكنر، لكنه أصبح بعد ذلك شخصية عامة واعتقد انه أضاع تركيزه. إذا قلنا انك شخصية عامة هل سيكون ذلك انتقاصاً من قدرك؛ فقد قلت مرة أن ناس الستينات كانوا يبحثون عن «بطل»، وأنت احتضنت ذلك الدور بكل سرور. حسنا، أنت الآن بطل لبعض الناس، لكن هل ذلك أمر جيد؟ عندما تجلس للكتابة، كيف تمنع نفسك من التحول إلى واع بذاتك؟ هل ان هذه الشخصية «العامة» روبرت بلاي «تتلصص على شخصية الشاعر الخاصة «روبرت بلاي»؟ كيف تعود إلى حالتك الطفولية التي تقول انها ترشد شعرك كله؟ عليك ان تعرف ان جماهيرك» الكثيرة، سواء أجاءوا عبر «جون الحديدي» Iron John أو عبر «مجد الصباح»، لديهم توقعات معينة. باختصار، كيف تتحاشى ذلك النوع من الوعي الذاتي الذي سيحطم أية مغامرة شعرية حتماً؟

ـ بلاي: لا ادري ما أقول حيال ذلك.

* جونسون: هل فكرت يوماً انك كنت تفقد إحساسك بذلك الجزء النزيه فيك الذي يتيح لك ان تكتب؟

ـ بلاي: لا. صادف أن كنا أنا وزوجتي نمشي أمام واحدة من آلات الحظ تلك في واجهة أحد المتاجر في منطقة سكث افينيو. قلت «فلنذهب». قالت «اذهب أنت». الآلة أخذت بطاقات حظ زوجتي

وقالت: «هل تدرك ان بمقدورك ان تكون في غرفة واحدة مع مائة شخص لا يرغبون بك، ولا يعرفونك حتى؟».

زوجتي قالت: «هذا صحيح، الأمر ينطبق عليك بالضبط». ربما كان ذلك نعمة.

لكني سأقدم لك إجابة أخرى: أنت تسأل عن ما إذا كان الشخص الناجح قد يجد ان صورته لنفسه قد تتدخل مع قدرته على الوصول إلى صخرة أو حيوان ولمسهما أو الشعور بهما. هل أنا مصيب؟

*** جونسون: نعم.**

- بلاي: لكن هناك مئات بل آلاف الأشخاص - وأنا واحداً منهم - ممن لديهم صورة عن ذواتهم بوصفهم غير ناجحين وغير ملائمين وغير محبوبين وخاطئين. وربما كانت هذه الصورة التي يرسمها المرء لذاته أكثر خطورة من صورة المرء بوصفه شخصاً مشهوراً.

فلننظر إلى الأمر بهذه الطريقة: بالنسبة لمعظمنا، فقد اختفى المجتمع القديم القائم على القرابة الوثيقة؛ فالشخص كان يميل إلى العيش داخل مجموعة من ثلاثين أو أربعين شخصاً ممن يعجبون به بسبب شخصيته أو ذكائه أو فكاهته. ايميلي ديكنسون عاشت في هكذا مجتمع في امهرست. ويبدو أننا صرنا الآن تحت رحمة ما اسماه جورج دبليو. ترو أما «شبكة تتألف من مائتي مليون قطب» أو «شبكة بقطب واحد». علينا ان نحصل على الحب من مائتي مليون فرداً لأنه ما عاد يكفينا حب ثلاثون شخصاً.

*** جونسون: هذا ما عنيته في جلستنا أمس من أن الكثير من الشعراء يرون ان شهرتهم لمدة خمس عشرة دقيقة غير كافية. انهم يريدون عشرون أو ثلاثين [دقيقة] أو اكبر قدر ممكن. إنهم نهِمُون.**

ـ بلاي: أولئك شعراء يضايقونك بوصفك محررا ويرسلون لك خمسين قصيدة دفعة واحدة. هذه انعطافة غريبة للأحداث، ولا أحد يعرف ما سيحدث بعد ذلك؛ فالتوق إلى الشهرة أدى في النهاية إلى تدمير عالم الفن في نيويورك لأن الناس لا يريدون أن يكونوا فنانين جيدين بل فنانين شهيرين. يريد معظم الفنانين معرضاً هائلاً حينما يكونوا بسن الرابعة والعشرين. في السنوات الماضية كان الفنانون ينتظرون ويناضلون طيلة أربع وعشرين سنة للوصول إلى إعجاب أصدقائهم أو عائلاتهم أو مرشديهم. أفترضُ أني مثالُ على ذلك؛ فقد نشرتُ كتابي الأول حينما كنت بسن السادسة والثلاثين.

*** جونسون: هم لا يريدون التدرج بالمهنية؟**

ـ بلاي: قد تكون المهنية لأربعة وعشرين عاما أمراً ضرورياً. نحن نذكر فنان القرن التاسع عشر في مشغله في العِليـة ولا يسأل عن منحة مالية لأنه كان يعتقد أن جزءاً من مهمته كفنان هي أن يكون في مشغله ذاك. أريد أن أقول أن هذه الصورة التي يرسمها الكثير جداً من الفنانين عن أنفسهم بأنهم غير محبوبين هي أكثر تدميرا للإبداع من الشعور بأن الفنان يحظى بالإعجاب.

*** جونسون: لكن ينبغي ان تعرف ان ليس بمقدورك ان تنزل إلى الطابق الأسفل في هذه اللحظة بالضبط من دون أن يصادفك عدداً من المعجبين؛ يعضهم عباقرة والبعض الآخر مريض نفسياً، ممن يحتشدون حولك.**

ـ بلاي: هذا ما قصدته بالضبط. كيف تعرف أنهم لا يفعلون ذلك لسبب آخر نجهله؟ ربما يكون الشخص المتذوق لعملي قد مشى مبتعداً عني في اللحظة التي رآني قادماً فيها. لكن لِمَ نتجادل بشأن ذلك؟ فكِلا

الجانبان فينا هما من الأوبئة: أي الجانب الذي يشعر بأنه غير محبوب، والجانب الآخر الذي يشعر بأنه موضع إعجاب.

كتبت قصائد وأنا في فراشي كل صباح. لسبب ما كنت أشعر بالأمان من هذين النوعين من الأوبئة حينما كنت أكتب بهذه الطريقة. ومثلما قال بيل ستافورد، في اللحظة التي تكون فيها مستلقٍ في فراشك، فأن القضايا الوحيدة هي بينك أنت وعقلك، بينك أنت وروحك، بينك أنت والصور الوافدة إليك، سواء أكنت سترحب بها أم لا. ستعود في تلك اللحظة إلى سن السادسة عشرة تارة أخرى. ستشعر أنك لم تكتب أية قصيدة من قبل؛ بل أن كل ما كتبته لن يساعدك في هذه القصيدة تحديداً. وإذا جاءك فرس النهر بضحكته المرحة ومؤخرته الخضراء الضخمة، فهل ستتركه يدخل القصيدة أم لا؟ وانطلاقاً من ذلك، لا يهم عندئذ ما إذا كنت شهيراً أم لا. فعندما تكون واقفاً بالقرب من شجرة جوفاء، ستكمن القصيدة في الشبه بينك أنت وتلك الشجرة الجوفاء. عليك أن تتعامل مع الآصرة التي تربطك بتلك الشجرة. كم طيراً مات في داخلي، ها؟ إنها إيماءة حب ليس إلاّ. ولهذا، عندما تكون في هذه الحالة، لا يهم عندئذ إذا ما أحبك أحدهم، أو حتى عرف من تكون أنت.

إلى القارئ
دينس ليفرتوف
بينما تقرأ،
دبٌ ابيض ينسل بروية،
صابغاً الثلج بلون الزعفران.
وبينما تقرأ،
أربابٌ كثر تكمنُ بين العرائش:
عيونٌ من زجاج بركاني أسود
تراقب أجيال الأغصان.
وبينما تقرأ، البحر يقلب صفحاته الغامضة،
يقلب صفحاته الغامضة.

جينالوجيا ما بعد الحداثة:

الشعر الأمريكي المعاصر

ألبرت غلبي

-١-

على الرغم من حقيقة أن الاصطلاحات التي تتضمن أيديولوجيات ثقافية كبرى: الرومانسية، الحداثة، ما بعد الحداثة، تغير من شكلها المتقلب ولونها تبعاً لمختلف التوجهات والمنظورات، نجدها ضرورية لتعريف ومقارنة حقبات التاريخ الثقافي المتعاقبة. والحق ان عدم الدقة التي تتسم بها مثل هذه التسميات ـ أي حقيقة انها تبطن اختلافات وترتكز على تناقضات ومفارقات ـ تتيح لنا أن نتعرف ونتقصى اللعب المتقلب واللعب المضاد الذي تمارسه القضايا والقيم الخاصة بحقبة ما والتي تعرف نفسها في ضوء علاقتها بسابقاتها، وتحدد الاصطلاحات الخاصة بما سيتطور عنها.

الجزء الأول من هذا المقال سيلقي نظرة تاريخية مطولة لغرض فهم

علاقة ما بعد الحداثة بالحداثة. ومثلما أكدت في مقالي «روعة متماسكة» A Coherent Splendor، فان الحقبة الحداثية، التي تطوقها حربين عالميتين، ترتبط بعلاقة معقدة ومتناقضة بالرومانسية، أي الأيديولوجيا الجمالية والثقافية المهيمنة في القرن التاسع عشر. وبالمقابل، فقد ظهرت الرومانسية من (وضد) عقلانية التنوير التي عززت الشكوكية، وتنامت في الغرب منذ عصر النهضة، بالمصطلحات اللاهوتية أو الفلسفية القادرة على إدامة علاقة موثوقة بين الذات والموضوع، العقل والمادة، الفيزيقا والميتافيزيقا. وتمثلت الاستجابة الرومانسية على هذه الأزمة الإبستمولوجية والدينية بجعل يقينها يرتكز لا على العقل أو نظم الاعتقاد المؤسسية، بل على التجربة التي يشعر بها الفرد: لا في قوى الاستقراء والاستنتاج بل في الحدس الشخصي بـ «الكلي» في عموميات التجربة؛ بالمطلق في حادثات الزمان والمكان العابرة. وقد شكلت لحظات البصرة الحدسية هذه أفعالاً ذات دلالة بالغة وانطلقت من أرقى ملكة معرفة عقلية عند الإنسان والتي يطلق عليها الفلاسفة تسمية العقل المتعالي ويسميها الفنانون «الخيال».

لقد اقترحت الإبستمولجيا والسايكلولوجيا والجمالية الرومانسية ثالوثاً عضوياً، جوهرياً، للتقابل أو الاتصال بين الذات المُدرِكة والعالم المُدَرك ووسيلة التعبير في ما يقابله من نشاط الروح. وكان أهم منظر للخيال الرومانسي في إنكلترا هو كوليرج بالطبع، وايمرسون في أمريكا، وأفضل نموذجين له هما ووردزورث ويتمان. إلا ان من الصعب الوصول إلى البصيرة الخيالية، صعب جداً، والرومانسية تضع مثل هذا العبء على تجربة الفرد الآنية إلى الحد الذي بدأ فيه تدمير النسيجة

الرومانسية للذات والموضوع عبر وساطة الخيال حالما يتم الشروع بالمغامرة فيها. ويوثّق أدب القرن التاسع عشر التفاعل الحاصل بين الوجد الصوفي الرومانسي والسخرية الرومانسية، وعلى نحو متزايد: منذ رؤى بليك وصوفية الطبيعة المبكرة عند ووردزورث حتى انحلال الأيديولوجيا الرومانسية في مقولة الفن للفن.

وفي السنوات التي دشنت القرن الجديد، والتي قادت إلى حرب بدت لكثيرين، إلى جانب سبنغلر، علامة على «انحلال الغرب»، قدمت الحداثة، وبضراوة، أيديولوجيا مضادة للرومانسية المنهكة، رافضة بوضوح مثاليتها الإبستمولوجية والميتافيزيقية وتبجيلها لأنا الفرد ونموذجها العضوي لضرورة الرائي والمرئي، الكلمة والمعنى. ولم يظهر العمل الفني الحداثي من الاعتقاد باتصال، أو حتى ارتباط، عضوي مع الطبيعة بل من الاعتقاد بالانفصال بين الذات والموضوع وما نجم عن ذلك من تشظٍ للذات وللتجربة مما استدعى بناء محكماً لموضوع الفن من شظاياه. لقد برز العمل الفني الحداثي مصراً، وبشدة، على التماسك، أي التأمل البطولي للغرائب، من بين خرائب الزمن وضدها؛ وهي: لا ثبات الطبيعة ولا مصداقية الإدراك الحسي وتراجيديا التاريخ الإنساني.

وهكذا، بدأت الحداثة بصفة تكثيف للسخرية الرومانسية إلى حد الانقطاع. وقد ركزت المناقشة النقدية للحداثة على تحطيم المواضعات الشكلية بوصفها تعبيراً عن تفسخ القيم التراثية، وهذا هو جانب الحداثة الذي بشر بظهور ما بعد الحداثة. وقد لقبت مارجوري بيرلوف الجمالية الحداثية على اسم كتابها الأخير، «شعرية الإبهام» The Poetics of Indeterminacy، وبينت في «اللحظة المستقبلية» The Futurist Moment

الكيفية التي تعلم بها الكُتّاب تقنيات تجريبية لصالح البريكولاج اللفظي من الكولاج. وصار الشكل العضوي لا يعني التقابل المكتشف مع الطبيعة، مثلما أراد له الرومانسيون، بل العكس تقريباً: ترحيل تجريد العناصر من الطبيعة إلى نتاج مختلف، أو بتعبير إليوت «مستقل بذاته» كما ان تثبيت الأسطر والمقاطع بترتيب صارم دفع إلى حدوث تحول جذري من جمالية الرومانسيين الزمانية إلى شعرية المكان؛ ففي الرسم برز المكان ثلاثي الأبعاد في تصميم السطح وفي الشعر تم تهشيم التعاقبية وأعيد تجميع شظاياها في تجاور متزامن، وفي الموسيقى أزيل اللحن لصالح التجاور النغمي. وهكذا ظهرت تكعيبية بيكاسو وظهرت أيضاً تصاميم كاندنسكي التجريدية، وفي الشعر نجد الطريقة الايديوغرامية(*) عند باوند وأساليب التنافر عند شوينبيرغ.

ومع ذلك، لم تكن الحداثة محض إبهام وانقطاع. وأقول انه حتى البريكولاج لم يكن دليلاً على الإحساس بالإبهام فحسب، بل ويوازي ذلك في الأهمية على وضوح مضاد لمقاومة الإبهام؛ واستدعى التشظي الإبداع الخيالي. وتحدث ستيفنز لصالح أقرانه الحداثيين حينما ذكر أن «مباركة التحمس للنظام» قد منحت الفنان المكره نبلاً بطولياً في زمن خسيس ووظيفة في المجتمع لأن عمل الخيال يساعدنا على ان نعيش». وبالمثل، حينما اتهم باوند معاصريه بالـ تجديد» فان أمر ذلك التكون الجمالي منح الفنان سلطة شبه ربانية في الحياة الاجتماعية والثقافية. وكانت الطريقة الايديوغرامية أسلوباً للبناء.

(*) الايديوغرامية: استعمال صورة أو رمز في نظام كتابي ما لتمثل شيئا أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشيء أو تلك الفكرة. (المترجمة)

وهكذا أقرأ الحداثة الشعرية على نحو يختلف عن كثير من المعلقين البارزين في هذا الموضوع، ومن بينهم مارجوري بيرلوف وهيو كينر، ممن يؤكدون ان الحداثيين لم يهدفوا، أبدا أو بالنهاية، إلى شعرية الإبهام بل، ومثلما يوحي بذلك العنوان الباوندي لكتابي أنا عن هذا الموضوع، إلى تحقيق روعة متماسكة. وعلى الرغم من البيانات والتفوهات الواضحة ضد الرومانسية، مثّلت الحداثة توسيعاً وإعادة بناء لقضايا الرومانسية البارزة التي يتم تحديديها لغرض التعامل معها. وإزاء الانقلاب الفكري والسايكوتحليلي والأخلاقي والسياسي الذي أثار خلال القرنين الماضيين الكثير جداً من الأزمات العنيفة، واصلت الحداثة تمجيدها للخيال بوصفه واسطة التماسك. وأصر الحداثيون على أن ما يمكن الفنان من تحويل تجربة لامنتظمة إلى نظام جمالي ليس الخيال الرومانسي برأسماله المتمثل بالـ«أنا»، بل الخيال الذي ـ مع تجرده من الادعاءات الصوفية والمثالية ـ كان ما يزال ملكة الإنسان العليا المتمثلة بالإدراك العقلي (مرددين أصداء ستيفنز مرة أخرى). وحتى في أقصى مراحلهم التجريبية، أراد باوند واليوت وجويس وويليامز وستينفنز المقاطع في كولاجاتهم لتكوين صورة. وعلى الضد من منتقديه واصل باوند، وبقوة، عمل حياته مقتنعاً بمقدرته على تسمية «أناشيده» ـ عند إكمال النموذج ـ بايدوغرام واحد تندرج تحته آلاف المقاطع. أما ستيفنز الذي يعترف بان خيالاته تهدف إلى بث الروح في الخيال الأسمى حرفاً حرفاً، فقد أراد في نهاية حياته ان يطلق على قصائده الكاملة تسمية «الأرغن بأكمله» The Whole of Harmonium.

لا حاجة لأن يكون التماسك الممكن في العمل الفني ـ من خلال كونه

مستقلا بذاته ـ جمالياً مثلما تناوله نقاد الثلاثينيات اليساريون والماركسيون الجدد المعاصرون. فكتاب شارل التير المهم الذي حمل عنواناً فرعياً من عناوين ستيفنز، وهو: «تجريد الرسام في الشعر الأمريكي المعاصر: معاصرة الحداثة» Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporaneity of Modernism (1990) يعد جدلاً موسعاً وآسراً لصالح الفاعلية الأخلاقية للجمالية الحداثية. وانطلاقاً من التجريد بوصفه تأويلا للإدراك الحسي في الرسم، يقرأ التير لإليوت وباوند ووليمز وستيفنز ليبين الكيفية التي تتطلب بها عملية **اللاخلق وإعادة الخلق** التجريدية، في الشعر والرسم، ـ مع انها تأويلية ـ تمايزات في الإدراك الحسي وفي الوعي بما يتيح لنا، بل يجبرنا في الحقيقة، أن نفهم ذواتنا وموقفنا ببراعة ودقة أكبر، ويجبرنا بسبب ذلك على تعريف القيم والالتزامات التي يعتمد عليها الخيار والفعل المسؤولين. وتشكل الجمالية الحداثية عند التير إبستمولوجيا وأخلاق؛ بينما يراها كثيرون في هذا القرن الطريقة الناجعة الوحيدة للتوصل إلى التمييز والالتزام.

ومع أني أبين قوة جدل التير هنا، سأتواصل إلى أبعد من ذلك وأعلن ان الكثير من كبار الشعراء الحداثيين سلكوا مختلف الطرق لإدراك الحدود السايكولوجية والأخلاقية التي تتضمنها الجمالية الحداثية، وأبطلوها. وقد كانت حقبة تأوج الحداثة قصيرة نسبياً ـ من ١٩١٠ إلى ١٩٢٥ ـ وقد أفاد فعل الإبطال هذا من جانب الشعراء في توسيع آفاقهم المهنية حتى سن متأخرة والكثير منهم يقدم أفضل أعماله. ومن الممكن وصف التحول التدريجي في الموقف الشعري من خلال المقارنة بين «الأرض اليباب» The Waste Land و «الرباعيات الأربعة» Four

Quartets، بين «موبرلي» Mauberley و«مسودة أناشيد س س س» A Draft of XXX Canto من ناحية و «أناشيد بيزا» The Pisan Cantos و«والمسودات والشظايا» Drafts and Fragments النهائية، من ناحية أخرى، بين حديقة البحر الصوري Imagist Sea Garden لـ H. D وتتابعاتها الطويلة: «الثلاثية» Trilogy و «هيلين في مصر» Helen in Egypt و «التعريف الهرمسي» Hermetic Definition، بين قصائد «الأرغن» Harmonium من ناحية وقصائد «سفر إلى الصيف» Transport to Summer و «الصخرة» The Rock من ناحية أخرى، بين ويليامز سبرنغ والآخرين و وبين ويليامز باترسون والقصائد الثلاثية لعقده الأخير.

ومن الممكن أيضا تصوير الفرق بين أعماله الأولى واللاحقة، عبر تفضيل قراءة النقاد لمرحلة ما من مراحل أعمال هؤلاء الشعراء فبالنسبة لبيرلوف والتير، مثلاً، فإن رائعة اليوت هي «الأرض اليباب»، وبالنسبة لي إنها «الرباعيات الأربع». وتبين قصائده الأولى ومقالاته المذهب الحداثي للشاعر اللامتشخص والعمل الفني المستقل بذاته والتوق للمعادل الموضوعي من أجل قناعة متمرسة بواقع مطلق وراء الانقسامات التي خدّرته عن نفسه وعن غيره من البشر وعن الطبيعة والله. انه طريق مؤلم لكنه واضح ينطلق من خلال إمكانية الانعتاق في «ما قاله الرعد» What the Thunder Said في نهاية «الأرض اليباب» وصولاً إلى «عيد الظهور» في الكنيسة عند قصيدة «لتل غدنغ» Little Gidding(*) حينما يتم إدراك التاريخ المأساوي عبر سر «الحلول» Incarnation بوصفه «نمط اللحظات السرمدية». ومن بين صخب التراكيب المتعددة في الأرض

(*) لتل غدنغ إحدى قصائد رباعيات إليوت. (المترجمة)

اليباب، يبرز صوت اليوت ويعرف عن نفسه داخل واقع مُطوَّق خارجي عن الفن. ما عاد الشعر مستقلا بذاته، إذ يخبرنا في قصيدة «إيست كوكر» East Coker(*) أن «الشعر لا يهم» - مثلما كان يهم للحداثي - بل يهم في خطاطة إحالته الأوسع وصلته.

إن تمكن اليوت من هذا القول في قصيدته التي أراها الأفضل والقمة لهو مقياس للنقطة التي وصلها إلى ما وراء الحداثة. كان منظور اليوت المسيحي تحديداً - تفسيره الانجليكاني للكاثوليكية - هو ما اجبره على ان يستنتج ان الشعر بوصفه شعراً لا يهم. أما عن خلافات باوند كلها مع صديقه القديم بخصوص الدين، فقد توصل إلى موقف مشابه عبر وحدة الوجود المتركبة من الصوفيات الإغريقية والطاوية الصينية. وتعدّ وحدة الوجود هذه جوهر «الأناشيد» على الرغم من اقتصادها وسياستها، وكذلك في «أناشيد بيزا» و «المسودات والشظايا» الأخيرة - وهي أكثر أجزاء القصيدة تأثيراً وامتلاءً بالسيرة الذاتية، تم رفض الجمالية الحداثية بوضوح، مثلما يقول بودلير فإن «**الجنة ليست مُصنّعة**»، ليست وظيفة الجمالية، بل «دنيوية» في دورة الطبيعة الأزلية. وفي النشيد الذروة رقم ٨١، تحرس عينا الإلهة باوند في خيمة سجنه وتكشف له عن رؤيا توافق فيها الأنا المعاقبة على «أن تتعلم من العالم الأخضر ماهية المكان / ببراعة لم يسبق لها مثيل وحرفة حقيقية». وحينما وصل إلى النشيد ١١٦، أي حينما توجب على باوند أن يقر بأنه لن يكمل عمل حياته مطلقا ولن يسميه، نجده منح قصائده غير المكتملة توكيداً لا متوقعاً من خلال إنهائها نثرياً: «**بمعنى إنها تتماسك تماما/ وإن لم تتماسك**

(*) إيست كروكر إحدى قصائد رباعيات إليوت. (المترجمة)

ملاحظاتي». الإخفاق في فنه فقط، والتماسك يكمن في الطاوية المتنامية. المعنى يتخطى الوسيلة الحداثية.

لم يكن أياً من ستيفنز أو هـ. د أو ويليميز ليتشكك في تكامل القصيدة بطريقة جوهرية تماماً كالتي فعلها باوند أو اليوت، الا ان الأعمال الأخيرة لهؤلاء الثلاثة تضمنت نقطة انطلاق وإحالة خارج شعرهم؛ ففي قصائد «هـ. د» نجد ان الأساطير والعبادات الغامضة والتصوف والسحر كلها تتجلى في التتابعات السيّرية التي كتبت خلالها «التعريف الهرمسي». ووجد ويليامز، زمن باترسون والقصائد الثلاثية في «صور من بروبغل» Pictures from Brueghel، وتعمقت نزعته الإنسانية اللاميتافيزيقية إلى الحد الذي توجب عليها فيه ان تعبر عن نفسها بلغة أسطورية، بل أحياناً خرافية. أما بالنسبة لستيفنز، فإن تأملاته المطولة تحولت لأشكال تكوينية بدائية ـ الأب / الأم / السلف لتتجمع حول صورة الذات المتحققة بصفة إنسان عملاق، بطل، عظيم الشأن ليبدو الحضور الخيالي مردداً صدى الواقع، «مثل ياقوتات زادتْ حُمرتها ياقوتات، تزيد حمرتها» وهذا الصدى يشحن القارئ بوميض تلك الشفافية.

وفي قصائدهم اللاحقة، الأكثر طولاً، خفف هؤلاء من موقفهم الحداثي الأول من خلال تدشين اللحظة الغنائية البصرية، المكانية ضمن تتابعات يعمل فيها الزمن على تحديد الشكل والثيمة. وهكذا نجد أن النشيد (٣٠) يتأمل في رعب الزمن الحداثي: «الزمن هو الشر. الشر». وحتى القصائد الطويلة التي تتعامل مع التاريخ مثل «الأناشيد» و «الأرض اليباب» كان عليها ان تكون فسيفساء من ايدوغرامات خفية. لكن مع تكاثر الأناشيد بالإمكان احتجازها في آنية استبطان واحدة وبدلاً من ذلك

فانها كشفت عن نفسها بوصفها قصيدة حياة وضعت، وبدقة، مسار بطلها عبر التاريخ؛ زمنه الذي تبادلت فيه الموسيقى مع الرسم بوصفه حوار للشكل الشعري. وكتب اليوت مقالاً عنوانه «موسيقى الشعر» The Music of Poetry بينما كان يكمل «رباعياته الأربع» لتشخيص موسيقانية أشكاله الشعرية ومصدر تأملاته في الزمن والتاريخ. وفي الوقت الذي كان فيه الشعراء الشباب مثل اوبن وزوكوفسكي يقلدون النزعة الموضوعية، كان ويليامز يشكو من محدداتها الستاتيكية فحوّل اهتمامه، عامداً، من الترتيب المكاني إلى المقياس النثري ليحرر نفسه في تركيبة باترسون، وابتكر لقصائد السير الذاتية في سنواته الأخيرة ذات الطابع الأكثر سرداً مفهوم التفعيلة المتغيرة اعتماداً على الخط اللحني للآلة الموسيقية ونزولاً في الأبيات الثلاثية على الصفحة حتى لتبدو وكأنها قطعة موسيقية. أما ستيفنز فقد خفض من الزوايا المحززة لقصيدتيّ «هيمنة السود» Domination of Black و«ثلاث عشرة طريقة للنظر إلى العندليب» Thirteen Ways of Looking at a Blackbird، وانسحب نحو خيوط حريرية لا تنتهي في تأملاته الأخيرة ـ «سفر إلى الصيف» Transport to Summer و«فجر الخريف» The Auroras of Autumn ـ التي تستدعي تحول المواسم وعودتها.

وهكذا أرى ان مفتاح الحداثة يكمن في محاولتها، عقب انهيار الإيمان وانفضاح زيف العقل وتفسخ الرمزية، تثبيت الخيال بوصفه الملكة الإنسانية الأسمى للإدراك العقلي اللازم للعصر العلماني، الشكوكي (أو ضده) وحدث هذا التثبيت في مرحلتين تشيران إلى ديالكتيك مع الرومانسية في صميم الحداثة. الأولى ان الحداثة العليا لحقبة السنوات

من ١٣ـ ١٩ والعشرينيات التي تركز على قضايا الخيال **اللاابداعي والإبداعي** ضمن السلطة الإدراكية لشبه المطلق، أي موضوع الفن المستقل بذاته، والثانية جاءت عبر الانغمار بالسيرورة الزمانية والمكانية ـ أي حقبة التوسع ـ واستعادة مصادر الإدراك العقلي ما وراء الجمالية: في حالة اليوت، من خلال تجديد الإيمان بالحلول، وفي حالة الآخرين؛ ستيفنز وباوند ووليامز و«هـ. د»، من خلال تقصي الرؤى التي كانت الإرث الكامن للرومانسية في الحداثة على الدوام.

ـ ٢ ـ

لم تدخل لفظة «الحداثة» حيز التداول من الفنانين أنفسهم (الذين ظنوا أنفسهم حديثين لا حداثيين) بل من النقاد في الستينيات والسبعينيات الذين كانوا يعلقون، ارتجاعياً وانعكاسياً، على الحقبة الثقافية التي صارت ماضٍ الآن. والحق أن تداول المصطلح علامة على نهاية الحقبة إذ سرعان ما صاغ النقاد مصطلح ما بعد الحداثة لتمييز التطورات اللاحقة. وقد اكتنف الانقطاع ما بعد الحداثي مع الحداثة ـ في الشعر على الأقل ـ جيلين من الشعراء؛ فالذين بدأوا النشر بعد الحرب العالمية الثانية وجدوا انفسهم متهيبين ومحصورين في خانة مظلمة بسبب الإنجازات الهائلة التي حققها اسلافهم الاسطوريون والذين كان معظمهم يرفل بالحياة ويواصل الكتابة، ويركز لاين كيلر في كتابه «أعد خلقه من جديد: الشعر الأمريكي المعاصر والتراث الحداثي» Re-making It New: Contemporary American Poetry and the Modernist Tradition (1987) على أنماط الاتصال والانفصال بين الشعرية الحداثية وما بعد

الحداثية عبر أربعة أزواج من الثنائيات: ستيفنز وجون آشبري، ماريان مور واليزابيث بيشوب، ويليامز وروبرت كريلي، أودن وجيمنز ميريل. لكن تقفز إلى الذهن ثنائيات أخرى: باوند وتشارلز اولسون أو روبرت دنكان، ويليامز ودنيس ليفرتوف، روبنسون جيفرز وويليام ايفرسون، ييتس أو أودن وجون بيريمن، فروست أو ستيفنز ودارين ريتش. وجاءت حيوية الشعر الأمريكي وتنوعه في الستينيات من جهود شعراء ما بعد الحرب لتعريف أصوات جديدة بعيداً عن أسلافهم الأطول عمراً والأثرى نتاجاً، وضدهم.

وشرع شعر الحرب الباردة بتعريف ملامح ما بعد الحرب قبل أن يقوم النقاد بتقديم المصطلح: إحساس مكثف باغتراب العقل عن الطبيعة، وإحساس باغتراب العالم عن الواقع، تجربة عميقة من العشوائية المادية وجريان الزمن؛ من النسبية الأخلاقية والاغتراب السايكولوجي، من الفوضى الإبستمولوجية والشك الميتافيزيقي؛ هبوط حاد في الآمال والتطلعات وشك باللغة بوصفها وسيلة الإدراك الحسي والاتصال والتحول من افتراض ان الشعر عمل كامل إلى تقصيه بوصفه سيرورة ارتجال آني غير حاسمة. وجاءت أولى التحديات في الخمسينيات على قيام النقد الجديد بالتشفير الأكاديمي للحداثة من كتّاب «البيّت» Beat(*) ومن شعرية الشكل المفتوح عند اولسون ودنكان وليفرتوف. وقد فسر لويل، الذي يعد الشخصية الأبرز في عقود ما بعد الحرب، هذا التحول الهائل حينما انتقل من انغلاق قصيدتيه المحكم في «أرض الاختلاف»

(*) كتّاب البيت :Beat جيل الخمسينيات الذين نادوا بتخفيف حدة المواضعات والمعايير الفنية. (المترجمة)

Land of Unlikeness و «قلعة اللورد ويري» Lord Weary's Castle، اللتين كتبهما بعد الحرب مباشرة بتأثير من النقد الجديد عند تيت، إلى الأبيات الأربعة عشر المتشظية التي كانت ظلت تتكاثر وتفتح نفسها نسخة بعد أخرى في «دفتر الملاحظات» Notebook أواخر الستينيات وبداية السبعينيات.

ومع ذلك، لا يعدّ التغير الذي طرأ على شكل شعر لويل وجوهره سوى إشارة واحدة على ان جيله ظل متناقضا وتحولياً في ولاءاته الجمالية كما ان رومانسية شعراء «البيت» الويتمانية، لشعراء من قبيل غنسبيرغ وكيرواك وايفرسون، قد عرّفت نفسها إزاء النزعة الشكلية عند تيت وويلبر. ومع ان التأثير الشديد الذي مارسته ما يسمى بـ «مدرسة الجبل الأسود» Black Mountain School لم يقدم أي اتجاه واضح، فقد مثّل ايمرسون امتداداً لجمالية باوند وليفرتوف التي هي امتداد لويليامز، في حين مثّل دنكان وكريلي تهشيماً لجمالية باوند وويليامز على التوالي بطرق تشير إلى ما بعد الحداثة. والحق ان جيل ما بعد الحرب مباشرة كان ما يزال مغموراً بالقيم الحداثية وببقايا الرومانسية المتأصلة في تلك القيم حدّ ان الكثير منهم يبدي رومانسية جديدة تقدم قطباً بديلاً على ما بعد الحداثة في الحقبة المعاصرة.

ان الانقطاع الواعي والمتعمد مع حداثة النصف الأول من القرن لم يحدث في الحقيقة الا في السبعينات والثمانينات حينما شن عدد من النقاد التفكيكيين والماركسيين، إلى جانب عدد من الشعراء الشباب، هجوماً يتخذ اسمه من الحساسية ما بعد البنيوية، ما بعد الحداثية كما شن الكثيرون مثل [مجلة] «شعر» و «بلاست ودايل» Blast and the Dial

حملات من اجل الحداثيين قبل نصف قرن كما اصطفت [مجلة] «كينون ريفيو» Kenyon Review و «سوذرن ريفيو» The Southern Review مع [مجلة] «نقد» لتشكل أساساً للقيم الحداثية خلال الأربعينيات والخمسينيات؛ ولهذا تجمَّع الشعراء ـ النقاد ما بعد الحداثيين، الذين يرتكزون أساساً في نيويورك وبي ايريا Bay Area، تحت أسماء صحف معينة من قبيل صحيفة «لغة» L-A-N-G-U-A-G-E التي يحررها بروس اندروز وتشارلز بيرنشتين، وصحيفة «كبريت» Sulfur التي يحررها كلايتون ايخلمان، وصحيفة «أفعال» Acts التي يحررها ديفيد ليفي شتراوس و«الصحيفة الشعرية» Poetics Journal التي يحررها باريت واتن ولاين هيجنيان. وقد ضمّ كتابا «كتاب صحيفة لغة» -L-A-N-G-U-A-G E Book (1984) لبيرشتين و «شفرة العلامات: آخر المؤلفات في الشعرية» Code of Signals: Recent Writings on Poetics (1983) لميشيل بالمر بيانات وبحوث شعراء يصنفون أنفسهم بأنهم يتجهون صوب اللغة. وحينما عمدت مجلة «الاتجاهات الجديدة» New Directions وناشرها باوند ووليامز و هـ. د، اولسون وكريلي وليفرتوف إلى نشر أنطلوجيا دوغلاس مسيرلي وعنوانها أشعار «اللغة» Language (1987) أتيح للشعراء الذين كانوا لا يشكلون في السابق سوى مجموعة صغيرة، الدخول إلى التيار الرئيس.

وهكذا نجد ان الموقف ما بعد الحداثي قد صاغ نفسه، على المستوى الجمالي، بصفة نقد للمفارقات المتأصلة في الحداثة. وتبعاً لما جاء في [كتاب] نيك بيومبيلو «الكتابة بوصفها ريفيرا» Writing As Reverie فان الجهد الحداثي الرامي إلى توحيد القصائد في كولاج متماسك فسح

الطريق أمام «جمالية التشذير والانفصال». وبالنسبة للمثقف ما بعد الحداثي المتيقظ، فان مزاعم الحداثة زائفة وخطيرة وبالمقابل، فان السيد الحداثي وضع قناع المجهولية على الأنا وقادته المغالاة في النزعة الفردية إلى موقف نخبوي يزدري فيه من السياسة التي حجبت تعاطفها النخبوي أيضا مع النزعة التوليتارية التي ساعدت في تمكين الفاشية والنازية والستالينية. وبحسب هذا الرأي فان ما تبقى من الحداثة قد دمرته الحرب التي كانت هي السبب، إلى حد ما، في إشعالها.

ويتناول بعض المعلقين أزمة ما بعد الحرب بلغة التحليل النفسي، وتناولها البعض الآخر بلغة الفيزياء، البعض الآخر بلغة السياسة، والبعض الآخر أيضا بلغة لسانية، الا ان هذه كلها تقحم أحدها الآخر وتدخله في منظورها؛ فنظرية انيشتاين النسبية تبعها مبدأ اللايقين عند هيدغر وتوسع لاكان في اضطرابات النظرية الفرويدية وصولاً إلى متاهة لا مخرج منها. وفي الشعر اختفى الضمير «أنا» المدرك في القصيدة الغنائية أو السرد أو الدراما ليتحول إلى «أنا» ego مجهولة لا متمركزة تردد صدى مفردات الثقافية الشعبية. وقدمت النظرية الماركسية في الاتحاد السوفيتي وفرانكفورت وباريس تفسيراً سياسياً للمعضلة السايكولوجية باقتراح نقد تاريخي ـ مادي للرأسمالية المتأخرة التي يعمل فيها الأفراد بصفة «مخلوقات»، وخلق المؤسسات السياسية والنظم الاقتصادية التي يعمل فيها الفن والأدب المتحرران من القيم على تسليع قيم الهيمنة في المجتمع الاستهلاكي. وصارت اللغة خطاطة للمصادفة والحتمية، للقيم النسبية والنظم المغلقة، أي بصفة القاعدة أو الوسيلة المادية التي فيها، وخلالها، تعمد الذاتية لبناء واقع اجتماعي ويعمد الواقع الاجتماعي إلى

بناء الذاتية (أي ما عادت هناك ذات أو هوية). ولأنه لا يمكن للوعي أن يكون موجوداً «قبل اللغة (أو بمعزل عنها) ـ مثلما يقول شارل بيرنشتين ـ يكون الوعي نفسه أداة لتركيب اللغة. وتصف كارثي ايكر تنافذية الوعي ولهذا ينسحب ضمير الشخص الأول إلى صيغة المبني للمجهول:

اكتب بالكلمات المعطاة لي. . أُعطى معنى، وأنا أعيد إعطاء المعنى إلى المجتمع . . . دائماً أشارك في بناء المجتمع السياسي الاقتصادي والأخلاقي الذي يجري فيه خطابي. جوانب اللغة كلها ـ التضمين، الصوت، الأسلوب، التركيب، النحو . . . الخ ـ يتم تشفيرها سياسياً واقتصادياً واخلاقياً.

وفي النظرية ما بعد الفتغنشتانية، تصبح اللغة «شفرة» تحيل إلى ذاتها ومعقدة، مؤلفة من علامات اعتباطية متحددة فوراً في نظام اجتماعي معين لكنها غير محددة في دلالتها بسبب الفجوة الحاصلة بين الكلمة بوصفها دالاً وبوصفها مدلولاً. وتذكر بيرلوف في مقالها «الكلمة بذاتها: شعر صحيفة لغة في الثمانينيات» The Word As Such: L-A-N-G-U-A-G-E Poetry in the Eighties، تفسير بلانشو لأزمة الإحالة وانزلاق المعنى في حقيقة أن الكلمات وحوش برأسين، أحدهما الواقع (الحضور المادي) والآخر المعنى (الغياب المثالي)». وتحدث بيرنشتين عن «حقيقة الكلماتية» wordness وجيمز شيري عن «الكلمات التي ينظر إليها بوصفها حقائق، أي معارضة للكلمات بوصفها رموزاً»، لكنه يتواصل في القول انه من هذا السباق لا تشير كلمة «حقيقة» إلى أية إحالة أساساً، أو إلى تمثل؛ إنها لا تعني (لشاعر مثل اولسون، مثلما يقول هو) «إدراكاً في عالم معين» بوصفه «حقلاً موحداً»، بل في اللغة التي يتشكل العالم

عبرها». ويكتب بروس اندروز في «الكلمات الشفرة» Bruce Andrews: «يموت الكتاب، وتبدأ الكتابة . . . الذات تتفكك، تضيع، تتهشم ما إن تتدرج الكتابة على السطح». وحتما يؤدي ضياع الذات إلى تعريض الموضوع للخطر إذ ما عادت الكلمة تشخص الموضوع بل تعوض عن ضياعه، كما أن إشارات اللغة ليست إحالة أو حضور بل انفصال وغياب. ولهذا يدعو رون سيليمان، علناً، إلى كتابة لا تتوق إلى علامة موحدة«؛ إلى «كتابة لا إحالية» تركز على الكلمة بوصفها دالاً بدلاً من كونها مدلولاً. ويكتب ستيف ماك كيفري في «شعر الصوت» Sound Poetry عن «تشوه الشكل الشعري عند مستوى الدال»:

«أن يصطف، يعيد رص الصفوف، يسيء الاصطفاف في فوضى اللغة. . جروح. تصدعات. انحلالات (اختلاقات). لا قصد يشبه المقاصد كثيراً. تطويعات. لاوظيفيات. عوالم مشتتة. هامشيات».

ونجد عند مستوى الدراسة الأدبية المتخصصة، أن السيمياء والتفكيك مزقا المعالم الأدبية، بما فيها المعالم الحداثية، إلى شظايا التناص متعدد المفردات، وتبع الشعر المسار الأكاديمي كاتما الصوت الواضح في تعدد المفردات. ففي مجاز فريدريك جيمسون، تصبح اللغة سجناً: «جدران سوداء تردد صدى الأقفال، أنفاق مخبأة؛ وكلما كان الصدى غير واضح، صَعُبَ الوصول إلى السطح اللفظي. لقد ابتلعت النظرية كل شيء: الشعر انغمر في النقد واللسانيات، في الكلمات عن الكلمات. حتى الماركسية مارست نفسها لا في الفعل السياسي بل في التحليل الأكاديمي. والحقيقة ان الرأسمالية، من المنظور الماركسي، تعتمد على

التأكيد على إحالية المدلول وتسعى له. فعند ربط الكلمات بالموضوعات. وفي اقتصاد السوق يؤدي فعل التدليل إلى تحويل الكلمات نفسها إلى موضوعات؛ سلع يمكن التعامل معها عند بيع المنتجات إلى المجتمع الاستهلاكي. وبتعبير سيليمان» كان الأثر الأكبر الذي مارسته الرأسمالية في اللغة وفنون اللغة هو في مجال الإحالة ويرتبط مباشرة بالظواهر المعروفة باسم تسليع الفتش»(*). ذا يتم، مثلما يؤكد ماك كافري، «أنسنة العلامة اللسانية، أي ان تحريرها من قيودها الرأسمالية يمر عبر «مركزة اللغة داخل نفسها»، بمعنى الإصرار على الكلمات بوصفها دوالاً، بمعنى آخر، بوصفها موضوعات مبتعدة، إن لم نقل منفصلة عن الاستعمال الإحالي.

وتجادل البيانات، وبعنف، في الاصطلاحات لغرض تمييز الموقف الطليعي. ولا يتمسك جميع الشعراء المتجهين صوب اللغة بالمواقف التي ذكرتها آنفا، في صياغاتهم المتطرفة ولاسيما بخصوص قضية الاحالية. ويلخص مقال باريت واتن المطوّل، وعنوانه «المدخل» Introduction، الذي يتناول كتاب رون سيليمان (1981) "Tjanting" الميول المشتركة على نطاق واسع بين أكثر الجماعات ما بعد الحداثية وضوحاً. تنظر الكتابة إلى نفسها أولاً. . تخلق واقعاً من خلال تحليل نفسها . . . ولأن مواد التجربة الخارجية بلا قوة دافعة، لا يكون للهامشية أي خيار سوى العودة إلى ذاتها، وإن وجدت نفسها تفتقد ذلك عموماً». ولهذا لا يعدّ الفنان «بطلا حداثياً أخفته الشخصية الرومانسية و

(*) الفتش: الأصنام أو المعبودات أو أي شيء يتعبده قوم ما اعتقاداً منهم ان له قدرات سحرية. (المترجمة)

هدمته واستبدلته بسلسلة من المواقف المموضعة والموضوعات المحيطة، بنوعيتها الحية والجامدة». الوعي الذاتي يحارب التراكيب المثبطة للرأسمالية المتفسخة ويطلب «الاعتراف باللاهوتية» بدلاً من الهوية بوصفها «الخطوة الأولى لامتلاك الفرد لقدره.

ولأن اللاهوية non-identity مصطلح يشترك به الجميع، يجد نشاط النص التفكيك المراكز المدّمرة للحيوات الأخرى. ويعدّ أسلوب الكاتب المميز مصطلحاً مركزياً في توكيد الإيمان بقدرة الكتابة على البناء». ويذكر بروس اندروز أن «الذات التي تصير، ببساطة، كتابة اللحظة، تكون جوفاء بفعل عملية النظام اللساني». ويضع ماكسين شيموف الإزاحة أو أنا الفنان ومجهولية «الحدث اللساني» في مستوى واحد: «لا أتحدث عن طبيعة ردود أفعال الشخصية على التجربة، بل أقول ان الحدث اللساني لاحظه شاهد ما . . . لهذا فان «الشخصية» في الكثير من قصائدي النثرية، تكون موجودة ولهذا تستطيع اللغة ان تظهر . . . و «يحدث» الحدث اللساني linguistic event بالمعنى الذي يحدث فيه أي شيء آخر».

وهكذا فان مثل هذا العمل يقف أو يقع بفعل كثافة «الحدث اللساني» وشدته من خلال نجاحه في إشراك القراء في حدوثه البّناء. ولأني أقدم الآن ممارسة في النقد التطبيقي، أرغب بالتمعن في بعض النصوص النموذجية ضمن تتابع يقصد منه تفسير نطاق شعر اللغة في نوعية وطابع «الحدث اللساني» الذي هو القصيدة. فمثلاً، تبدو قصيدة كريستوفر ديودني «انتشار الكسور» Fractal Diffusion .

بارعة حينما يعمد تدريجياً وآليا إلى استبدال أصوات العلة في نثره

المستوي، الشبيه بالكتيب، بصوت آخر مستبدلاً، على سبيل المثال، b بكلمة but، و f بكلمة far، ولهذا نراه يبتدئ قصيدته بقوله: سأعمد هنا إلى استعمال أسلوب النقل المقطعي / الحروفي المتقدم في مجموعات عشرية. ابدأ بالحرف A وأتواصل في الأبجدية بحيث استبدل كل حرف بمقطع يبدأ عادة بحرف معين حتى تتراكم التأثيرات، ويتم تطبيق هذا النظام عبر الأبجدية كلها»(*).

أما قصيدة جاكسون ماك لو (1989) Words nd Ends from Ez، فهي تفكيك ما بعد حداثي متعمد لرائعة حداثية من خلال استخدام طريقة ربط القواعد الاعتباطية والمصادفة في بناء النص. وفي «الخاتمة» Afterword، يصف ماك لو «طريقة الانتقاء» التي من خلالها استمد من نص باوند «سلاسل الحروف» التي تشغل فيها الحروف الواردة في اسم باوند ولقبه أماكن تقابلِ ما تشغله في الأسماء؛ ولهذا فقد أخذ ماك لو [E] من اسم Ezra في النشيد الأول وواصل بحثه في النص حتى وصل أول حرف "e" في النص وجعل منه سلسلة حروفية تبدأ بالحرف "e" وتستمر حتى نهاية كلمة باوند لتشكل «السلسلة» الأولى.

ويقدم البيت الأول كلمة "then" بوصفها الكلمة الثانية . . . الخ، ولهذا تصير "En" العنصر الأول في نسخة ماك لو، وحينما ينتقل إلى الحرف الثاني يجد z في كلمة (Ezra) حتى يصل إلى البيت رقم ٣٢ في كلمة bronze، ولأن الحرف Z ينبغي ان يكون في الموقع الثاني، تصير

(*) جدير بالذكر أن الكاتب هنا يشير إلى قيامه باستبدال أصوات العلة بفونيمات أخر، ومقاطع معينة محل حرف واحد، ويرد عدداً من الأمثلة مثل: "ave" for "a," "but" for "b," "co" for "c," "dio" for "d," لكني لم أردها في الترجمة لأنها لن تكون مفهومة بالعربية. (المترجمة)

كلمة nZe العنصر الثاني. ويقدم البيت رقم ٣٣ الحرفين R و A من عبارة beaRing yet dreory Arms التي تعني أن الحرف R يشغل الموقع الثالث والحرف A يشغل الموقع الرابع من السلسلة الحروفية. وهكذا يستمر في عمل سلاسل حروفية بلا سأم منه حتى ينتهي من النشيد ١٢٠. وتتحدد نهاية البيت لديه من خلال «علامات التنقيط التي تلي الحرف المختار في السلسلة التي في الأناشيد، فضلاً عن الفواصل hyphens التي تتضمنها تلك السلاسل والحروف النهائية التي يُختتم بها البيت في النشيد اللاحق لكن من دون علامات تنقيط هنا»(*).

لقد كان باوند يرمي إلى جعل بنائه الايديوغرامي يتجمع ضمن رؤيا قوية من الناحيتين السايكوتحليلية والسياسية حتى توحد الفرد وتحول المجتمع. وكان يأمل أن تكون استجابة قارئ على النحو الآتي: ما / الروعة / التي يجمعها / كل ذلك what//SPLENDOUR//IT ALL COHERES. وفي الغلاف الخلفي لكتابه، يبالغ شارل بيرنشتين في مديح كتاب ماك لو بوصفه «خارطة طبوغرافية لسمات عمل ما كان ليلقى

(*) لم أترجم الفقرة التي تحدث عنها الشاعر هنا لأنها معنيّة بتفكيك الكلمة الإنكليزية على نحو لن يفهمه القارئ، والتي يصفها كاتب مقالنا هذا (دينس ليفرتوف) بأنها أحاجي لا حل لها. هنا مثال على اشتغاله هذا. (المترجمة)

En nZe eaRing ory Arms,
Pallor pOn laUghtered laiN oureD Ent
aZure teR,
un-
tAwny Pping cOme d oUt r wiNg-
joints

أود الإشارة هنا إلى أني حذفت هنا أيضاً فقرات من النص لأن الكاتب سيقدم أمثلة عن ما يصفه هو، بلغته، بأنه لغط! ولعل المثال آنف الذكر في الإنكليزية دليل واضح على قول الكاتب. (المترجمة)

النور لولا انفجاراته السردية التي تكشف عن فردوس أنقى كامن داخل قصيدة باوند». ولعل باوند كان سيزدري افساد ماك لو لغرضه مثلما كان سيفعل من تعظيم بيرنشتين له. وبرأيي، كم شخصاً من القلة الذين سيختارون كتاب «ماك لو» سيتعمق أكثر في صفحاته السبعة والسبعين ما دام يأخذه في أحاجي لا حل لها؟

ويذكر جيروم ماك غين أنه ينبغي الالتفات لما قام به ماك لو في عمله «كلمات وغايات من عز» الذي يشكل ـ مثل كتاب سوزان هاو «اميلي ديكنسون خاصتي» My Emily Dickinson ـ إعادة قراءه مهمة لشاعر أمريكي عبقري وذلك لأنه يثير مسألة تساعدنا على تصنيف شعراء اللغة وفرز الجادين منهم عن المخادعين. وتكشف الكاتبة ذكاءها الوقاد، اعتماداً على السيرة الذاتية والتاريخ، لتوضيح لغة القصائد، في حين يحول ماك لو لغة باوند إلى لغط. ولعل «ديودني» و«ماك لو» لن يحظيا بالاهتمام عدا كونهما يحولان تركيز ما بعد الحداثة على مادية اللغة ومجهولية اللامتكلم إلى سُخف.

يعد كتاب رون سيليمان، Tjanting (1981)، تمريناً مطولاً في شعرية السطح؛ إذ يستهله بالبيت الآتي: «ليس ذاك/ ماذا إذن؟/ لقد بدأت تارة تلو أخرى. ليس ذاك». إنه نكران للذات يولد سؤالاً يستدعي بدوره سلسلة من الفقرات المطولة باستمرار تتناسل عندها الكلمات والعبارات والجمل القصيرة. وتعمل المقاطع اللاحقة على إحداث تغيرات صوتية في العناصر اللفظية إلى أن «تتورم» الفقرة الأخيرة لتحتل ٨٥ صفحة من صفحات الكتاب البالغ عدد صفحاته الكلية ٢١٣ صفحة. ويتم تنقيط الأجزاء اللامترابطة التي تبدو وكأنها تلغرافية بعلامات معينة لتأكيد

المسألة مراراً: «كل جملة تكون مسؤولة عن مكانتها»، «كل جملة مسؤولة عن البقية»، «كل كلمة تبتدع كلمات أخر»، «كل علامة تشكل مكاناً جديداً»، و«كل كل كلمة هي ابتداع من كلمة أخرى»،و. . . . الخ.

ويستحيل علينا هنا أن نقتبس شيئاً من كتاب سيليمان لتبيان أثر لعبة الكلمات وذلك لأنه يعمل على إحداث تغييرات من صفحة إلى صفحة ومن فقرة إلى فقرة.

"Of about to within which" (11); "Of about to within which what without" (12); "Of about under to within which what without" (13); "Of about under to within which of what without into by" (16)Û

ربما يتوجب على القارئ أن يمعن النظر في كل كلمة وهو يراها تغوص في مادية تجريدية، منفصلة من أية قاعدة تجريبية أو سياق لفظي حيث تعوم الدوال في فراغ من غير أن تصل إلى مدلولاتها، ولعل ذلك يظهر في مستهل الكتاب عند كلمة «ليس ذاك».

يتضمن كتاب بيرنشتين Dysraphism هامشاً يسخر من الصلات الإيتمولوجية بين هذا المصطلح الطبي المبهم الذي يعني تشوهاً ولادياص من نوع ما، هو حرفياً mis-seaming، أي سوء الغرز، والشد العروضي (الخياطة) للكلمات: «إنه اضطراب النبر وطبقة الصوت والوزن». ويتم اختتام عملية الغرز بنوعيها الجيد والسيئ بهذه الأبيات:

السلطان يريد تسلية. . أحصنة سيرك

صغيرة من المجزرة. تشجعها

الأنغام، تسوّطها زينة.

الجراح الحالم يقيدها فوق خطوات ثلاث، واثنتان

للداخل. «في تلك الأيام لا ينبغي لك
أن تصرخ ليقولوا أنك تعبيري». شيئاً فشيئاً
غطى الرمل الأقدام الصلصالية، وعادت الأحزان.
أسطول العبّارات، جذل على الدوام.
الناس يعرفون أن ما ينشده الرجل المقاتل هو
النصر في الحرب والعودة للديار.

إنها سلسلة من عبارات قصيرة ومباشرة ومتميزة على نحو واضح لا تربطها روابط الجمل الثانوية ويتم خياطتها معاً بالتكرار اللفظي أكثر من المعنى الاستطرادي(*).

وهكذا يغدو الانتقال المستوي والسريع في المنظورات النحوية والعناصر اللفظية، بما فيها الكليشيهات ومقاطع من الحوارات، أمراً يمنح النص حساسية مابعد بنيوية، فضلاً عن الشعور بأن القيام بمثل هذه المنظورات المتغيرة هو المكافأة النهائية، وإن كانت غير موجهة أول الأمر.

وعلى الرغم من ثناء لاين هجينان لكتاب Tjanting، إلا أن عملها الذي بطول كتب وعنوانه «حياتي» My Life يمثل تجربة من نوع مختلف

(*) يقدم الكاتب هنا أمثلة تخص النص الإنكليزي (يصعب نقلها بحرفية للنص العربي) لتبيان التكرار، من قبيل:

"Show folks know," "ferries, forever merry,"

ويقدم أمثلة على الاقتران اللفظي، من قبيل:

"slaughter"/ "fighting"/ "war,"

وأمثلة عن استعمال الكلمة نفسها بمعان مختلفة:

three steps,"/"two steps"/"one by one"; "slaughter home"/ "come home."

في مجال شعرية السطح عبر استخدام اللغة بصورة مختلفة عن أغراض سيليمان وبيرنشتين. يتألف «حياتي» من فقرات مكثفة تخص كل سنة من عمر Hejinian. وقد توسعت في طبعة ١٩٨٠ في عام ١٩٨٧، وربما استمر مشروعها حتى نهاية حياتها. ويبدو أن الفقرات تعرض ما غدا الآن خصائص ومعروفة مألوفة في «لغة» الشعر: غياب المتكلم وتنظيم وجهة نظر وسطح الشذرات وغموض الإحالة. كما أن فقراتها، التي تحمل كل واحدة منها عنواناً هو في الحقيقة يتكهن أكثر مما يشرح، ويدمر الافتراضات والتوقعات التقليدية، ومناهج السيرة الشخصية التي يشكلها المتكلم «أنا». وبدلاً من ذلك، يفترض «حياتي» طابعاً خاصاً للسيرة الذاتية يغمر الذات في فضاء لساني تعمل فيه العين والأذن الفاحصة والعقل على نسج ذاكرة وخيال وقراءة للوعي ضمن فعل البناء الذاتي.

ومثلما هو الحال مع هيجينان وسيليمان، فإن التعاطف والاحترام الذي الذي يربط بيرنشتين بسوزان هو قد شتت الانتباه عن الاختلافات البارزة بينهما بوصفهما شاعرتين. إذ تذكر سوزان هو في مستهل قصيدتها «صمت فيثاغوري» Pythagorean Silence (1982) أنها، مثل الرومانسيين والحداثيين، تنظر إلى اللغة بوصفها تتوسط العملية التي بين الوعي والعالم الخارجي:

نحن كنا غابة
حينما كانت تلك الغابة
في كون فيزيقي تلعب
بالكلمات

كوني لحاء يا أطرافي وشعري كوني أغصاناً

ابتهج يا قوسي يا قيثارتي يا سهامي

تظهر القصيدة شبهاً واضحاً بقصيدة باوند «شجرة» A Tree؛ إذ يتحول باوند فيها إلى شجرة من خلال تماهيه مع H.D بوصفه شجرة الغار. في حين أن قيام سوزان هو بعزل الكلمات في وسط الفقرة يجعل من غارها «كوناً فيزيقياً» على نحو يتبدى فيه فعل اللغة عندها أكثر مما عند باوند.

ومع أن قصائد سوزان لا تؤكد الضمير «أنا» I عند الرومانسيين مثل كيتس أو ديكنسون، إلا أن لغتها وأخيلتها تشخص ضغط الوعي الشخصي الذي يشكل ذاته في حرف الجر «إلى» toÛ لا عجب إذن أن تكون سوزان قد كنبت «إميلي ديكنسون خاصتي» التي تطغى عليها أقصى درجة من الحساسية الديكنسونية في الشعر المعاصر؛ إذ نجد أن المقطع ١٣ من قصيدة «صمت فيثاغوري» يبدأ بديالكتيك بين النوم واليقظة، التناغم والتعددية، الذاكرة والنسيان إلا أن القصيدة، برغم ذلك، تغرق بالغموض الرومانسي: فهل أن اليقظة يغيب فيها الوعي أكثر من النوم أو أقل منه، أكثر اتساقاً مع التناغم أم أقل منه؟ وهل أن النوم أكثر انقطاعاً عن الوعي أو التحام به؟ أما المسافات التي بين الأبيات فإنها تدفع بظهور المفارقة. «الذاكرة» تولد «المعرفة» بوصفها «ذكرى بسيطة» و «التاريخ» بوصفه «تقفياً // للتغيير في الأفكار التي تخص التغيير». وهكذا فإن المقطع ١٣ يثير ثيمة آرثرية تجري عبر القصيدة كلها وتنتهي بتجربة الهوية والتعالي التي أدركتها ديكنسون:

ادنوا من قلعة المخاطر

أيها الفارس الممتحن بوهم
العدم وتِه
في منفاي
(قبة لتحتشد فيها) الروح
الملكية هي الرب والشمس رب
في الأفق (رؤيا
أساسية) تنشأ من محيط
الروح خالق الشمس إنها
ترتدي زيّ رجل
كن شاهداً في الصمت وفي
النسيان التام

ولهذا فإن مقال بيرلوف الرائع ـ عن شعر اللغة والذي يثير سؤالاً يخص أهمية المتكلم والإحالية في هكذا شعر بسبب الأمور الماركسية التي يتكلم عنها ـ ربما لا يعدو أن يكون سوى لعبة مصممة لتسلية جمهور النخبة. «بخصوص غالبية هذا الشعر، أنا في النهاية ميّال أكثر منها للإجابة عن هذا السؤال بالإيجاب. إلا أن مصطلح «شعراء اللغة»، على النحو الذي تقره هي، يطمس أهمية أكثر الاختلافات أهمية بينهم، ولهذا فإن هذه القراءات لنصوص مختارة يهدف إلى التفريق بين المتسلين والشعراء».

ويكمن الفرق في الدرجة التي تمنح بها اللغة نفسها للتأمل الذاتي الذي ينكر كل من الذات والموضوع عن طريق رفض التوسط بينهما. ولهذا

فإن الميل المتزايد يسعى نحو تخمين الاستقلالية المادية للوسيلة التعبيرية منفصلة عن الوعي، مهما عن مقسماً، وعن العالم، مهما كان إشكالياً، والتوجه نحو كتابات السبعينيات والثمانينيات الطليعية لأوائل تجارب مابعد الحداثة من قبيل «دفتر ملاحظات» (١٩٦٩، ١٩٧٠) Notebook لويل و«كلمات» (١٩٦٧) Words و«أجزاء» (1969) Pieces، بل حتى قصيدة آشبري «ثلاث قصائد» (1972) Three Poems وقد أكد بعض المعلقين الما بعد بنيويين أننا اغتربنا عن ذواتنا وعن كل شيء وصارت اللغة ممتلكة من نظام رأسمالي متأخر يجد أن الاستخدام الأمثل للكلمات يكمن في إظهارها بوصفها تركيبات تعمل داخل النظام أو بوصفها كيانات مادية قد تطهرت كلياً من أمور معينة من قبيل الإحالية والنحو والاقتران. وسواء أكانت هذه الفرضية تمثل اليأس أو الغرابة التي تحيط بصيغة اللغة والنحو الجديدين أم لا، فإن نتيجتها المباشرة تتمثل في كونها تشل قدرة اللغة على التغيير وإحداث التغيير وتحويل نطاق الإحالة إلى محض امتداد للسطح.

ـ ٣ ـ

راهنت الحداثة على قناعة هشة مفادها انه عبر قدرات الخيال يستطيع التماسك الجمالي ان يؤدي وظيفة سايكولوجية وأخلاقية، بل حتى سياسية، فاعلة تجعل من الحياة الشخصية والاجتماعية ممكنة. وبتعبير ستيفنز فان «الخيال يضغط، تارة أخرى، على ضغوط الواقع. ويبدو، في النهاية أن للأمر صلة بتحفظنا الذاتي». وتنظر ما بعد الحداثة، مصيبة في ذلك، إلى الحداثة ضمن سياق الرومانسية وتتخذ ـ مخطئة برأيي ـ من

تلك الحقيقة مصدراً للأخطاء والأوهام الذاتية التي تكتنف الحداثة. ولهذا فانه على الرغم من ان بيرنشتين يعترف بإمكانية النظر إلى الحداثة ـ من زاوية ما ـ بوصفها «ابتعاداً عن الإحالة والصورة والمعنى» لكنه يقرن «الافتراض الحداثي. بصورة جوهرية، «بالشعر الذي يتمثل بالدرجة الأساس بالاتصال الشخصي والخبرة المباشرة»، على صعيدي توثيق الطريقة الواقعية حيث يتم إدراك الواقع الموضوعي (البحث عن الموضوعي) وجعل الكتابة توثيق لأداة الوعي». وعلى هذا الغرار، ينظر سيليمان إلى مفارقة الحداثة في كونها «إعلان عن ما بعد الحديث» فوراً و «فضلة متخلفة من البارادايم الواقعي السابق» الذي يساويه، في مناقشته، بالمفهومين الرومانسيين «الشكل العضوي» و «التقديس المصطنع» وبمحاولة «توحيد الدال والمدلول».

سأشير إلى المسألة نفسها بخصوص الصلة بين الرومانسية والحداثة لكني سأتوصل إلى استنتاج مختلف: ان حقيقة كون ما بعد الحداثة لم تستمد لنفسها اسماً خاصاً بها تشير إلى أنها «فضلة» الحداثة. بل ان التغير الحاسم في جماليات نصفي القرن العشرين ربما يكون قد تحول إلى الصيغة الآتية:

الحداثة ـ الرومانسية = ما بعد الحداثة

وقد حددت ما رجوري بيرلوف الاتصال بين الحداثة وما بعد الحداثة في تطور شعرية الإبهام، الا ان تلك الصلة الواضحة لا تشكل سوى جزءاً من القصة؛ فما بعد الحداثيين مصيبون في نظرتهم إلى الحداثة بوصفها إعادة تشكيل للرومانسية، في أوجه كثيرة. كما ان استيائها من الحداثة على هذه الأسس تحديداً هو الذي يشير إلى انفصال له أهمية

تساوي أهمية الاتصال. بل ان شعرية الإبهام هي ما فضل من الحداثة حينما انفصلت الأخيرة عن جذورها الرومانسية.

ولا يمكن فهم التحول الحاصل في العقل الغربي ما بعد الرومانسي من الحداثة إلى ما بعد الحداثة الا بوصفه انتقالاً من الشكوكية الإبستمولوجية إلى الشكوكية الوجودية. بمعنى آخر، في الوقت الذي وجد فيه الحداثيون ـ مثل الرومانسيون ـ صعوبة بالغة في اكتشاف الأساس أو الشروط اللازمة لتثبيت لحظة مأمونة إزاء الواقع الموضوعي، نجدهم واصلوا ـ معظم الوقت ـ بالتعامل أو التصرف كما لو انهم فرضوا واقعاً موضوعياً ليسعوا إليه وينخرطوا فيه؛ وتكمن الشكوكية في السيرورة الإبستمولوجية للتوصل للمعرفة بدلاً من القناعة بأن ثمة شيء ينبغي التوصل لمعرفته، في النهاية بخصوص الذات والعالم. لقد وصلت ما بعد الحداثة مرحلة الشك بوجود الواقع الموضوعي نفسه، وطبيعته وطابعه. وغالباً ما كان الرومانسيون والحداثيون ينتهون بالاعتراف بحزن وسخرية بأنهم لا يستطيعون سوى تقديم رأي أو تفسير ذاتي للواقع الموضوعي. لكن مع وجود الكثير من ما بعد الحداثيين ـ بحسب ما ورد في مقال هيربرت غريبس «المحو الساخر للحد الفاصل بين الخيال والواقع في [عمل] نابوكوف روايات إنكليزية» The Parodistic Erasure of the Boundary between Fiction and Reality in Nabokov's English Novels ـ «ما عاد هناك تقديم لتفسيرات متنوعة لواقع معين، بل محض مجموعة من التراكيب التي قد تتناول أو حتى تثير ـ في نقاط معينة وفي أشكال معتادة ـ بأنه» واقعي، تقليدياً، ويمكن تسميته، وبشيء من التسويغ، باسم «الواقعية» الفنطازية، إذ غدت» الواقعية الوهم الأكبر.

واستجابة لهذا النقد، ما عاد لدى ما بعد الحداثيين أي شك في تأكيدهم على ان إزاحة المظاهر الوهمية والخطيرة للحداثة كان له بعض النتائج الإيجابية: انفتاح الشعر على الثقافة الشعبية وعلى اليومي، بما فيها الخبرة العادية والكلام اليومي (ما نبذه ستيفنز بوصفه «مرض اليومي») واستعادة اللعب في عالم المصادفة ومقاومة الانغلاق القسري والزائف والإصرار الواضح على أن الشعر يتعامل، بتواضع لكن بنزاهة، مع عالم يخلو من التماسك والورعة والقبول بانشطار الذات والموضوع بوصفه تحدياً يسعى إلى تمحيص ما إذا كان بالإمكان التفكير بالكلمات لتحيل إلى الأشياء وتعطي لها معنى، وكيفية ذلك.

اعترف بأن هذه القضايا جوهرية لشعرنا وثقافتنا منذ الحرب العالمية الثانية، وفي الوقت نفسه،عند التأمل في الأجوبة الأخيرة على سؤال فروست لشعراء القرن العشرين ـ «ما الذي ينبغي صنعه حيال شيء متلاشٍ» ـ أنا أيضا أجد ميلاً مضاداً حدّ أني أطلق صفة الرومانسية الجديدة على أعمال شعراء مثل، رويثكة، لويل، بيرمن، اولسون، دنكان، ايفرسون، ليفرتوف، ريتش، بيري، شنايدر، ومن جيل شعراء اللغة شعراء مثل فاني هو وسوزان هو. ولا مناص من الاعتراف بأن الرومانسية الجديدة عنوان فضفاض حينما نعرف برويثكة الصوفي، ولويل الشكوكي وريتش النسوي الراديكالي، وايفرسون الكاثوليكي الشهواني، ودنكان الغامض، وبيرلي المُصلح. وتمكن هؤلاء الشعراء ـ باختلافاتهم ـ من التعبير عن رغبتهم الوجدانية في تخطي الحدود وتوسيع الآفاق، وهو إصرار على ان اللغة تتوغل في السطوح (بدلاً من التوقف عندها) لتسبر أغوار الارتباط الغامض بين الذات والموضوع، الشخص والشخص، الكلمة والشيء في فعل تدليلي بنّاء.

ويأتي تعليق اودن الشهير بعد الحرب الإسبانية وبداية الحرب العالمية الثانية، من ان الشعر لا يدع أي شيء ليحدث ـ كمؤشر على انهيار الحداثة إلى ما بعد الحداثة. وان الشعراء كلهم الذين أطلق عليهم تسمية الرومانسيين الجدد يعتقدون ـ حتى بوجه عنف التاريخ المعاصر ـ أن بمقدور الكلمة إحداث تغيير شخصي واجتماعي، وبأن الشعر يستطيع ان يدع الأشياء تحدث سايكولوجياً وأخلاقياً وسياسياً ودينياً وعلى خلاف التوقعات كلها.

بالضبط مثلما ان الشعر الأمريكي في النصف الأول من هذا القرن تسبب في الديالكتيك الحاصل داخل الحقبة نفسها وداخل الشعراء، بين الحداثة والرومانسية الذي أخفاه، وهكذا يمكن قراءة شعر النصف الثاني من القرن بوصفه الديالكتيك الأكثر صعوبة بين الرومانسية الجديدة وما بعد الحداثة.

لقد تقصيت في هذا المقال تحدر ما بعد الحداثة من الحداثة في ضوء تطهرها النهائي من التطلعات الرومانسية التي ذوبتها الحداثة في غاياتها. كما ان تشخيصي لوجود رومانسية ملحة أو تعيد الظهور من جديد يفتح المجال على مناقشة أغراض المقال الماضية لتكون نظرة تتقصى العناوين الفرعية للتبادل الحاصل بين ما بعد الحداثة والرومانسية الجديدة. ومهما يكن التقويم الذي يتوصل له المرء بصدد هذه الأنماط البديلة (وقد وضحت أنماطي أنا) فإن من الممكن التحدث عن تاريخ الشعر الأمريكي منذ الأربعينيات بالاستناد إلى هذا الديالكتيك.

الكتابة

روبرت كريلي

ـ ١ ـ

كنت، قبل سنوات، أحاول شراء بعض السلع في بوسطن، وبعد محادثة قصيرة سألني البائع ان كان بمقدوري تدريسه كي «يحسن إنكليزيته» حتى يضمن لنفسه وظيفة أفضل. اعتقد ان عادة النظر إلى حقيقة التكلم والكتابة والقراءة، بالتساوي، مترسخة في كل شخص يمر بنظام تعلمنا المعتاد. ثمة إحساس حاضر بقوة يقول بوجود طريقة «صائبة» وطريقة «خاطئة» وان ما يحاول المرء تعليمه / أو تعلمه هو النهج الصحيح. لكن قدر تعلق الأمر بي، فان الكتابة معادية تماماً لمثل هذا الافتراض. يمكن ان تكون هناك أمثلة واضحة؛ حقائق كتابة يستجيب لها المرء ويحترمها، وتصبح معياراً لممارسته. وتعد مثل هذه المعايير شخصية ولا ريب، بغض النظر عن ما تبدو عليه بصفة حالات تمثل الاهتمام العام أو الشخصي، قد يكون ملايين الناس متورطين في ما قاله بوب ديلان، لكن المسألة الأهم بالنسبة لي هي ان كل شخص يستمع له بوصفه حالة فردية.

هذا، في الحقيقة، أحد ملذات الكتابة، بمعنى إنها علاقة متبادلة وأنا أرى ان أكثر إمكانياتها فاعلية تكمن في تلك الحقيقة. أعلم أن الكثير من الناس قد يصلون إلى الكلية وهم يُبدون مقاومة ملحوظة للكتابة، لكن تارة أخرى أقول ان افتراض انهم خضعوا لمسألة الصواب والخطأ يبدو جليا تماماً عندما نعلم أنه تم استعمال الكتابة بوصفها انضباطاً ضدهم بالدرجة الأساس. وحتى عندما ينجزوا ذلك بصورة صحيحة، غالباً ما تكون النتيجة هي التعميم التام لاهتماماتهم، وان ما انطلقوا به من حقيقة واضحة وعلاقتهم بها قد تحوّل إلى «استعمال صحيح»، فقط.

لا شك في أن اللغة، أية لغة، هي نسق، وان الاعتياد مع طبيعة ذلك الشرط مفيد للغاية لكن ما الفرق بين نص نحوي معتاد في الكلية، وكتاب من قبيل «الخاصية الصينية المكتوبة بوصفها وسيلة للشعر» The Chinese Written Character as a Medium for Poetry لمؤلفه ايرنست فيتولوسا ـ أو كتاب جيرترود شتين «الشعر والنحو» Poetry and Grammar الذي يتناول أقسام الكلام ـ أو كتاب «اللغة» Language لادوارد سابير. يتضح ان اهتمامي منصب على مثل هذه الأمور ولا يمكن ان افترض صلته بأمر آخر لكني أرغب بالقول ان المسألة هي اني عند التدريس اعتمد تماما على نصوص ترتبط بوضوح باللغة بوصفها نسقاً بدلا من ارتباطها «بكتاب القواعد» المعمّم على الدوام.

لكن هذا يقلب الوضع رأساً على عقب لأنه عند تدريس الكتاب، أو أي احتمال آخر، يبدأ المرء بالطلاب أنفسهم، فإذا كنت أتكلم الفرنسية وهم يتكلمون الصينية، لن يحدث أي اتصال. ليس الانغمار هو ما يحث على فائدة التعرف على تفصيلات ومحتوى ما يقترح المرء تدريسه.

إذن، «لماذا نكتب؟» ـ وهل نجد هنا أية إمكانية يقيّمها هؤلاء [الطلاب]؟ ماذا يقرأون، إن كانوا يقرأون؟ ما المنافع التي يجنوها من الكتابة، إن وجدت؟ هل الكتابة نشاط تتطلبه مقرراتهم الدراسية الأخرى؛ التقارير، التحليلات، الشروح، . . . الخ؟

لا تتملكك الخيبة إن لم يحدث، في البداية، أي شيء على الإطلاق. كنت مرة في صف للكتابة يقوم بتدريسه ديلمور شوارتز الذي ابتدأ بافتراض عقلاني مفاده ضرورة وجود كاتب واحد نشترك جميعنا في احترامه. وللأسف لم يكن هناك مثل هذا الكاتب؛ وانغمر الصف في تلك المعضلة للجزء الأعظم من الفصل الدراسي. لم يكن الأمر في انه كان مخطئا أو مصيبا، بل لأن أي افتراض يتعلق بما يمكن ان يحدث، أو بما ينبغي أن يحدث، لابد من ان يوصل المرء إلى الموقف الواقعي. غالباً ما يعتاد الأشخاص الذين يقوم المرء بتدريسهم على الشعور بأن القراءة والكتابة نشاطان هدفهما الأساس هو الحصول على معلومات تعليمية، وفي الصف الذي يأمل بعدم التركيز على «الموضوع» أو التعريف بمضمون محدد له هذا النظام يبدي عدد كبير من الطلاب سخطهم وسيشعرون بان هذا المقرر الدراسي هو مضيعة للوقت. أما الآخرون، الذين يبدو اهتماماً متعاطفاً، فيطالبون فوراً بمعرفة طرق الكتابة التي ستكون الأنفع لمقاصدهم وسيتوقعون ان يتم تدريسها لهم بطريقة حرفية نوعاً ما ـ أي بإعطاء ملاحظات ملائمة عن «الأداء» الوافي وغير الوافي ـ ولعلّي اقترح التوقف فوراً عن هذين التوجهين؛ إذ ليس ثمة طريق هنا يمكن للمرء ان يسلكه، ولا شيء هنا يمكن للمرء ان يقوله ما يبدو مهماً لهم في تلك اللحظة، وان لم يكن لأي شخص مثل هذا الاهتمام، فسيكونون هم، وأنت أيضاً، على حق.

إن ظهرت مثل هذه البداية رخوة بشدة ـ إذا علمنا أن الكتابة في بعض أوجهها حقل معرفي ينطوي على خصوصية بالغة التعقيد والواقعية ـ عليك ان تتذكر ان اهتماماتك والتزاماتك لا تشتمل، بأي حال من الأحوال، على إمكانية الآخرين ما لم يعمد هؤلاء الآخرون إلى إدخال حالتهم. ابتهاجي سيكون محض هياج على أي شخص يجد نفسه لا يشاطرني موقف تجربتي ولا التزامي بتفصيلات النشاط المعني. كيف يتسنى لنا، إذن، التوصل إلى ظرف يحقق الأرضية المشتركة؟

عليك أولاً، أن تبدأ بما هو أمامك، واعني بذلك، حقيقة الناس، تحديداً بإمكانك ان تسألهم «ما الذي يريدون فعله؟» وربما تحصل على جواب : «لا شي» ـ لكن هذا يكفي، أي عليك ان تكدح بنفسك، «ما حالة النشاط تلك؟»، أو حرفياً، لا تفعل شيئا، ان تم اختيار هذه العبارة لتكون حالة الإمكانية وفي مثل هذا الموقف يبدو أزعج شيء لي هو الإصرار على أن هذا الكتاب أو ذاك هو كتاب «عظيم» أو هذه الطريقة في الكتابة أو تلك هي «الأقوى» مما يقودك إلى مناقشة جميع التبريرات الممكنة، مع نفسك فقط.

قد تختار ان تفرض عليهم ضرورة كتابة شيء ما ـ ولا يوجد سبب يمنع ذلك ـ لكن لا تضّيق عليهم في دائرة التعليم وتقصر الموقف على «موضوع» معين، ولا تبحث عن ما تعتقد انه ينبغي ان يقال. أما العادة المؤلمة المتمثلة بالترديد [الببغائي] الذي يسود في التعليم المعاصر فتتولد عن مثل هذا الإصرار ولا تخدم أحد مطلقاً. خذ ما يقال كسياق واستعمله كوسيلة للتبادل. لن تستطيع تطبيقه على أي شيء آخر أو على أية قاعدة تحترمها لم يجربها الكاتب نفسه. بمعنى آخر، لم يعلم ان ما

يقوله له احتمال ان يتوسع بهذا الاتجاه أو ذاك ـ وليس ان ما لا يعلمه هو حد ثابت ومحبط.

مرة سنحت لي فرصة تدريس الصف الأول. بمقدوري ان أتذكر تلك التجربة الرائعة التي اشهد شخصاً فيها ينال إمكانية القراءة والكتابة وبذا تتوسع واقعة الكلام الحرفية زمكانياً ضمن معانٍ لا حصر لها. إنها لذة إنسانية بالتأكيد، وإذا نسي الناس ذلك فقد يرجع ذلك إلى حقيقة ان هذه القابلية المذهلة قد إعاقها فرض الغرض والمعنى الضروري وكل أساليب الإصرار التعليمي كما لو ان الهدف الوحيد من تعلم كيفية السباحة هو الخروج من النقطة (أ) إلى النقطة (ب) . . . لقد أطلقت على الشعراء مرة تسمية «الصُنّاع» وجاءت كلمة «شعر» من الجذر «يصنع». إلا أن ما يمكن صنعه ـ على الرغم من كل أشكال الإصرار على العكس ـ هو قابل للنمو بقدر ما توضحه اللغة والشرط الإنساني.

قلّما يتم السماح بطلب إعادة شيء من تلك الإمكانية إلى معاني التدريس والتعليم.

والحق ان هذا يبدو الهدف في النهاية ـ أي ما لم تتحول الكتابة إلى لذة فإنها تبقى عملاً شاقاً ومحض مناسبة تستدعي النقد ـ والمزيد من «ارتكاب الأخطاء» كيف تجعلها لذة كهذه، هذا أمر لا يمكن ان يخبرك إياه أي شخص بسهولة، ولا يمكن لآي فرد ان يفترض ان الناس كلهم سيشتركون بلذاتهم بالتساوي. لكن لا ينبغي عليك التخلي عن ذلك تماماً. لا عليك أن تذل وتتجاهل وتزدري ما قد يكون الإمكانية التي التزمت بتنميتها. لقد قرفت بالمرة من «الذوق» الذي يريد تحويل التجربة كلها إلى تفصيلات الموضة والعرف الاجتماعي. بل أنا احترم مقولة باوند

«اللعنة على ذوقك! أريد، إن أمكن، أن أشحذ إدراكاتك الحسية، وبعدها سيعتني ذوقك بنفسه». إدراكاتك معنية هنا ومعها إدراكات طلابك.

كيف تريد ما تريده يبقى إمكانية خاصة بك، وابتكار منك. قد يتضمن ذلك، وقد لا يتضمن، كتب وصحف وأفلام وتلفزيون . . . أو أي نشاط ممكن في حياتك وحياة طلابك. الكتابة نشاط، لا موضوع. لا يمكنك ان تقترح لها منطقة معزولة. وفيما يأتي مثال على تورطي بالتدريس والتعليم وبالشعر على وجه الخصوص ـ على الرغم من اني أرى الكتابة كل ما يمكن صنعه بالكلمات وتدوينه.

ـ ٢ ـ

سياقات الشعر

ما اقترحه آلن، وما اعتقده أنا فكرة صائبة، هو البدء بمعنى معين للكتابة في اكثر السياقات الممكنة حرفية. والآن يبدو الافتراض ـ أنا افترض ـ من جانب بعضكم، هو أننا نكتب الشعر، بمعنى آخر: هذا ما نفعله. ونحن في الحقيقة، مِنحنا تعريفاً علناً، بصفة شعراء. نشرنا كتبا و. . . الخ. الآن أجد أن هذا النوع من المؤهلات هو شي لا أرغب بالاستمرار به في هذا السياق، أو غيره. ولهذا أرغب بتناول قضية الكتابة بوصفها فعلاً فيزيائياً [مادياً]. ما سأحدثكم عنه هو كيف اكتب أنا وآلن وانتم تفعلون الشيء نفسه. بعبارة أخرى، أرغب بالحديث عن ما تتضمنه الكتابة بالنسبة لي.

حينما التقيت ويليام كارولس ويليام للمرة الأولى، مثلاً، أذكر انه

أخذني للطابق العلوي ليريني الحمّام، وحينما مررنا بغرفة النوم ـ على ما أظن ـ أراني المنضدة التي كانت مكتباً له حينما كان يقوم بممارسة فاعلة، وأراني آلته الكاتبة التي كانت آلة مكتبية قديمة كبيرة، وكيف لاءمها تحت المنضدة، وأراني وسائد الإملاء التي اعتاد استعمالها. ومرة أخرى كنت وآلن نفكر بالكيفية التي سيكون فيها لحجم الورق، مثلاً، تأثيراً على ما نكتبه، أو سواء أكنت تستعمل قلم رصاص أو قلم حبر، أو لا تستعمله. عادات من هذا النوع دائماً ما يتم وصفها بأنها غير مهمة أو ثانوية. ومع ذلك، لمستُ في واقعي أنا صلة كبرى بين ما افعله فيزيائياً، بوصفي كاتباً ضمن هذا المعنى، وما يتمخض عن ذلك. ولهذا أرغب بوصفه بإيجاز. كنت أشعر بالفضول إزاء معرفة كيف افعل ذلك بنفسي، بمعنى ما افعله أنا حقا. حسنا، فلنقل أولاً أني اكتب دائما بالآلة الكاتبة أشعر بتوتر شديد حيال استعمال قلم حبر لأن أقلام الحبر ينفذ حبرها بطريقة ما . . . ولعلي استعمل أقلام الجاف حينما اكتب بتلك الطريقة، اما أقلام الرصاص فينبغي بريها، واندمج أنا كلياً في بَري قلم الرصاص.

اعتقد أيضاً ان للأمر صلة بشعور أحسسته حينما كنت شاباً وهو ان الآلات الكاتبة، والطباعة بالآلة الكاتبة، توحي بسياق «مهني». فإذا كنت ستكون جاداً، أو ستزعم الجدية لنفسك، فان الأداة التي تستعملها في الكتابة تكون خاصة لماهية فعل الكتابة. ولهذا اعتقد انه كان لدي إحساس ساذج، من هذا النوع، أردت ان أكون قادراً على فعل ذلك بالآلة الكاتبة. والآن، فاني لم اتعلم الطباعة مطلقاً. ولهذا أعي أني طورت عادة الطباعة بإصبعين. لم أدخل مطلقاً صفاً في المدرسة الثانوية أو في أي مكان آخر يعلمني كيفية استعمال أصابعي كلها عند الطباعة.

وعند التفكير مجدداً اجد انه بدأ كمعيار لمدى سرعتي في الكتابة «بعبارة أخرى، وجدت ان سرعتي في الكتابة مرتبطة بسرعتي في الطباعة، وأستطيع الآن ان أطبع بالسرعة التي أستطيع التحدث بها، وبإصبعين، وجدت، مثلا انه ان كان عليّ العمل على الآلة الكاتبة الخاصة بشخص آخر. شعرت بالاغتراب لأن هناك ربما تباين طفيف في المسافة بين الحروف. وجدت اني أستطيع الآن استعمال الآلة الكاتبة التي استعملها من دون النظر اليها، ولهذا فان بمقدوري التفكير بشيء آخر من دون التساؤل عن موضع أصابعي بالضبط، وجدت اني أريد الاستمرار قليلاً حول معنى ماهية الظروف الفيزيائية لأني، مجدداً، بدأت الكتابة في سياق كنت متحيراً فيه. لم اكن ارغب بإزعاج أي شخص لم اكن ارغب في تقديم أية اعتذارات، بل فقط المضي قدماً بعملي الجاد، بانشغالي الجاد. كان هذا بالدرجة الأساس في زواج سابق، وما تبعه من مشكلات . . . . لم اكن أريد لفت الأنظار إلي لأن هذا الفعل قد يجبرني على تعريف ما كنت أقوم به ـ وهو مستحيل تماما. ولهذا ربما كان الشيء الذي قد أقوم به هو إيجاد سياق آخر أعثر فيه على بقايا ضجيج؛ ضجيج حاضر باستمرار، حتى لا يتطفل عليّ ضجيجي الخاص. وهكذا وجدت اني كنت دائما أدير الراديو. وعند العودة بتأملاتي إلى نيو هامبشير حيث أفكر اني جلست حقاً للتفكير في كيف اكتب وماذا اكتب، أجد اني اعتدت تدوير الاسطوانات طوال الوقت. وأذكر انه كان لدينا آنذاك واحدة من حاكيات جنسن العملاقة ومكبر صوت وكنت أضع الاسطوانات التي أقدرها كثيراً مثل اسطوانة شارلي باركر، لكني اعتقد انه بسبب ذلك الإصرار الايقاعي الذي واصل حثه لي، واصلت أنا سماع

هذه الاسطوانة. في وقت. متأخر من السنة، مثلا، أنهيت عملاً نثرياً مطولاً ـ رواية ـ ووجدت ان ما كنت اكتبه قد تحفز فعلاً من عزف أنواع معينة من الموسيقى. بمعنى آخر، لا اعرف.. لست محللاً نفسانياً أو حتى مهتم في هذا الجانب. ما أنا . . .

أي نوع من الموسيقى؟

حسنا، على سبيل المثال، كتبت الجزء الأول بأكمله ملهماً باسطوانة باد ويل Bud Pweell [عازف البيانو الشهير] حيث تحصل فيها على تلك الأنواع العظيمة من الأسلوب الملموس تقريباً . . . فلنقل مفهوم الجمال عند رجل مسكين؛ تحصل على تلك التصعيدات الصوتية العظيمة، وحيث تحصل على لحن بسيط تماما مثل I Got Rhythm، أو أي شيء آخر، عند الطباعة وسط هذه الموسيقى، ومن ثم تحصل على هذه المشاركة التي تعيدك للتصريح البسيط لأنها محرجة حقاً بأملها الخاص. وهكذا فقد كتبت الجزء الأول من الرواية ضمن هذا المعنى. ثم كتبت الجزء الأوسط بأكمله استلهاماً بألحان جون كولترين حيث يحصل المرء على تنافر الأصوات ويحصل على التشظي ـ لم أكن أعي ذلك ـ ثم كتبت الجزء الأخير استلهاماً بنوع من ألحان نانسي ويلسون حيث تسمع «أين ذهب الحب؟ احفر؟» وتحصل أيضاً على ذلك التظاهر البارع. بعبارة أخرى، أين تغني [هذه المغنية]؛ لذكرى أصالة ما عادت تعرفها حتى . . . . ما عادت تعنيها. شاهدتُها على التلفزيون وكانت أبرع من أي محترف، لكنها كانت تغني بطريقة لم تكن مُبتكِرة، مثلما كانت سارة فوغان. إن ما أحاول قوله هنا هو: هذا شرط فيزيائي بالنسبة لي. أجده مفيد جداً. . .

حتى في الموسيقى؟

حتى في ممارسة أي شيء هذا يمنحني شيئاً للتركيز أو الاسترخاء في مكان اشعر فيه بالأمان. عموماً هي : الآلة الكاتبة، وإصرار الموسيقى، والإيقاع، شيء فيه طابع إيقاعي قوي - على ان لا يكون مرتفع جداً - بل ماكر كفاية كي يعيدني له دائماً. . . . وكذلك الورق، وأنا أفضل عادة الورق (٨ × ١١). والمفضل عندي هو ورق الاستنساخ الأصفر الذي لا يكون إسفنجياً بل يحمل رقة في داخله ولهذا فانك حين تطبع ينساب الحرف، وينغمر شيء منه. أكره الورق الصلب، اذ عندما تمحو شيئا من عليه تنزاح طبقة منه. وأذكر مجدداً - والآن هذا هو السبب وراء إشارتي لذلك، وهذا ليس سخيفاً - لأني أذكر مرة حينما كنا نعيش في إسبانيا، لم يكن هناك أي من ورق الاستنساخ هذا بحجمه المفضل لدي. ولهذا أخذت ورقاً بالحجم المعتاد. وفجأة صار الأمر رعباً لاني حينما انتهيت من الورقة بحسب عادتي في التعامل معها أدركت اني تركت حوالي ستة إنشات فارغة في اسفل الورقة. وهذا منحني شعوراً مختلفاً بالمرة. أذكر اني كتبت قصة استعملت فيها هذا الورق، وبدا لي ان الامور تسلك طريقاً مريعاً في وقت طويل. بعبارة أخرى، تغيرت موازيني أو نمطي في العمل مع الشيء. ولهذا فالورق له دلالته. ومرة أخرى كنا نتحدث أنا وآلن عن طريقة جاك كيرواك؛ عن مؤهلاته في الكتابة التي تتجلى حينما يكتب في دفاتر ملاحظات صغيرة. أو هل يمكن لي ان أقول الشيء نفسه عن روبرت دنكان، مثلاً، الذي يستعمل دفتر ملاحظات ويكتب بالحبر، وينجز كتبه وهو يكتب. وهناك، مثلا، مثال واقعي على كتاب من هذا النوع أنجزه هو اسمه «شظايا إخلاص مبعثر» Fragments of a

Disordered Devotion وقد أعاد إنتاجه من نسخة فعلية، أو بالحقيقة كتبه كنسخة عن طريقته الخاصة. انه محاكاة لطريقته قام بها هو نفسه، ولهذا السبب حمل هذا الطابع . . .

لكنك تدرك ان كل شيء يحدث بصرياً وفكرياً أو ذهنياً أيضاً. أولسون، في رسائله . . . بدأتَ تُدرك خطوات اولسون، وترتيب الأشياء في فكره. انه يبدأ رسالته بعبارته «عزيزي فلان» ومن ثم يبدأ بالمعلومات وقبل ان يصل إلى منتصف الصفحة ستجد هذه الأشياء تقفز من حولك . . . الحركة، تتحرك، تحاول التموقع مثل، لنضع هذه هناك . . .، لا، لا تفعل، والآن هذه تأتي هنا، اوه لكنك لا تستطيع نسيان ذلك، عليك ان . . . انه يحاول، في الحقيقة، ان يمنحنا ترتيب الفكر ـ بلا تظاهر ـ والآلة الكاتبة بالنسبة له، مثلا، هي شيء يعُرف عاداته في الكتابة، مثلما ذكر لنفسه ذلك مرة في [مقال] «الشعر الاسقاطي» Projective Verse. لكنه أيضاً سريع في الكتابة بيده، بل له في الحقيقة أسلوب في الكتاب سريع جداً.

لكن تراتيب وانسجة الورق والأغلفة وغيرها . . . أجد مجدداً إنه لكي أعمل بجد عليّ ان أعيد خلق سياق أستطيع فيه إظهار احترافي. أذكر صديق لي، مثلا، قال انه كان دائما يغسل يديه قبل البدء بالكتابة لأنه أراد ان يكون نظيفاً، لم يكن بريد جعل أي شيء وسخاً بمقدوري ان أتذكر أيضاً حينما نفد ورقي . . . ظروف العيش في مكان ناءٍ . . . كنت بحاجة ماسة . . . بحاجة مريعة له. ومن ثم عليك البدء بإخراج الورق من الأغلفة، لكن عليك ان تطويها بعناية شديدة وتسويها بإحتراس حتى تحصل على الشعور المطلوب، ما أحاول قوله من كل هذا السرد هو ان

عادة في الكتابة يبدأ المرء بتنميتها سيكون لها عظيم الأثر في ما يكتب. إن ظننت اني أحمق، بإمكانك، مثلاً، أن تحاول رؤية ما يحدث إذا كتبت بوسيلة مختلفة عنك. بعبارة أخرى، حاول الكتابة بأقلام تلوين طويلة. أتمنى لو أتيح لنا الوصول لذلك. سيكون من المثير رؤية ما يحدث إذا حاولت الكتابة على شيء بحجم السبورة. لقد قمت بتدريس الصف الأول أيضاً. . أذكر ذلك . . . أين تكتب الأشياء مثل [خطوات على السبورة] . . . . بمقدوري القيام عند تدريس خط اليد . . . والآن، لا أستطيع الكتابة بمثل ذلك؛ سوف اشعر بالاستغراق، وانغمر بشهوانية، بحسية . . . أنها تشتتني لأن ما أقوم به، وإن كنت ناجحاً، هو اني لا استبق ما أفكر به، أنا لا استبق أي شيء قبل حدوثه. وأحاول في الوقت نفسه ان أتعرف، أو بدلا من ذلك اشعر بحيرة فظيعة بسبب خلطي بين تفصيلات معينة (حالات الوعي، مثلاً) الفرق بين التعرف والفهم والإدراك والمعرفة. أنا أحاول ان اصف الحالة التي يشعر فيها المرء، بالدرجة الأساس، بما يحدث كما لو انه ميزان مضبوط. إذا كنت تمارس التزلج مثلا، أو السباحة أو الغوص فانك تعرف مثل هذا الشعور حينما تنطلق السيارة بانسيابية، حينما يتوازن المقود وتتزامن حركة السيارة مع قصدك، ويعقبه الإحساس بالنعمة؛ بالامتلاك.

كل شيء في الحقيقة، يسقط في مكانه. انت لا تتقصد وضعه هناك، لكنك تعرف الشعور بحدوثه هناك. ولهذا عندما اكتب بنفسي، وعندما يصبح شيء غير منسجم أو متنافر، أتوقف على الفور، اعتباطاً. وهناك شيء آخر ينبغي لي ملاحظته، يتعلق أيضاً بإحساسي بفعل الكتابة الفيزيائي، وهو عادة طلب ان يكون «كاملا» في مظهره، بمعنى اني

حينما اكتب وارتكب خطأ ما، أخرج الورقة وأعيد كتابة النسخة من جديد وصولاً عند ذاك الموضع وأصحح الخطأ، ومن ثم ألق الورقة بعيداً. بعبارة أخرى، أجد مشقة كبيرة في الكتابة على الورق. فمثلا، لا أستطيع الكتابة مطلقا في كتب، بل اشعر بانزعاج فظيع إذا ما كتب آخرون في كتابي .... الكتابة في كتابي .... أرى أيدي قذرة في نواحي كتابي كلها ... لأني لا اعتقد حقاً بان بمقدوري امتلاك كتاب ما.. لا اعتقد ان لديّ الحق بالكتابة.

والآن لنعد إلى الموضوع الذي كنا عنده؛ ففي الكلية ذاتها كنت في سياق شباب اصغر سناً في ذلك الزمن أرادوا ان يكونوا من الكتاب أيضاً. دونالد هول ـ مثلا ـ كان في هارفارد في ١٩٤٦، ضمن جماعة مجلة Wake، أما سيمور لورنس ـ الذي يشغل الآن منصب محرر في دار نشر اتلانتك مونثلي Atlantic Monthly Press، وكينيث كوتشالذي دعاني مرة لغرفته، وأذكر انه من أجل تناول خمر الشري [الإسباني]، وللاستماع إلى اسطوانات باخ وغيره، وليقرأ لي شيئا من قصائده. أذكر أيضاً اننا صعدنا إلى غرفته وكانت مريحة جداً. انحدر كينيث من عائلة ثرية ويتجلى ذلك في غرفته. فيها لمسات تنم عن ذوق، فيها أثاث اشتراه هو .... لم يكن بمقدوري فعل ذلك. في ذلك الوقت لم اكن اكتب أي شيء اشعر بان له أهمية. اعني بذلك اني كنت ألح في فهم ما يمكن ان يكون قصيدة حقاً. ومرة أخرى، بينما كنا أنا وآلن نتحدث يوم أمس ـ وقد جئتم أصلا في وقت مناسب ! ـ لأني اعتقد ان كلا منا، وبظروفه الخاصة، قد وصل لتلك النقطة التي لا يملك فيها التوصل إلى تعريف القصيدة بوصفها إمكانية، وليس كإمكانية ربما، بل كبناء واقعي،

بعبارة أخرى، لا أستطيع تعريف القصيدة. انها حالة للذهن يثير الوصول إليها الفضول. لا يمكنني ان أخبركم عن ما اعتقده بالقصيدة، اعتقد ان لذلك علاقة بحقيقة ان اشتراطات الوعي كلها تخضع، في تلك اللحظة، إلى اشتراطات تغير هائلة. كنا نتحدث تارة أخرى، نفكر في السياق السائد في الولايات المتحدة الآن. ثمة تبدل في النظام العميق الساري في اندفاع أو تيار الوعي، وأعني به حرفياً: الوعي الزنجي، الذي ظل ولسنوات مقيداً بنوع من التهميش أو الدونية. ومثلما يقول دنكان «أرى دائما انعطافة مهمشة . . .». حسنا، فلننظر إلى الشخصية الزنجية في الولايات المتحدة التي أجبرت على العيش في هذا العالم المهمش، ماعدا في السياقات التي تستطيع السيطرة فيها. له روي جونز، مثلا، ترعرع في عائلة علمانية من الطبقة الوسطى كانت تتمتع بضمانات تلك المنزلة الاجتماعية. لكنك تجد دائما ان ثمة قيد مفروض هنا.

بمقدورك دائما ان تخطو خطوة إلى وراء سيطرة الحي لتجد نفسك فجأة في عالم لا يستجيب تماما لواقعك. والآن اقول ان هذا الواقع، الذي صار الواقع الزنجي، لا الواقع الأبيض، لا، بل الواقع الزنجي. قد ترغب بتفسير نشاطات آل كندي عموماً، وتصريحاته الليبرالية التي فات اوانها منذ زمن طويل، لكني اعتقد ان القيام بذلك هو السذاجة بعينها. اعتقد ان آل كندي قد تم اكتساحهم في تغيير لا يحدث سوى في الولايات المتحدة ـ لكن آلن يستطيع ان يخبرني الآن بالكثير عن تلك الظروف ـ لكنه قادم من تحول كلي في السيطرة والاتصال التي تتمركز اصلا في افريقيا واسيا.

لا أريد الذهاب إلى ابعد من القصد، لكني اعني ان البديهة التي يعمل

عليها الوعي تخضع لتعديلات لا يستطيع أي منا، كما اعتقد، ان يقوم بتعريفها حالياً. بل نحن لا نستطيع سوى التعرف عليها. فلنقل انه اذا كان باوند يقول ان الفنانين هم جهاز الاستشعار بالنسبة للبشر، فاعتقد ان ايا منا ليس في موقع يؤهله ليكون مستجيباً لهذا الشعور الغامر جداً، والواضح جداً، والملح جداً. لا لأننا لا نستطيع فعل أي شيء حياله، بل ببساطة، لأنه تغيير كبير؛ انه تغيير كبير في الوعي، وأنا اشعر بالفضول إزاء رؤية ما سيحدث ـ ولهذه طريقة لطيفة لتناوله حقاً ! .

لكنك يا آلن عندك قصيدة تقول فيها «اين ستختفي كل مانهاتن التي رأيتها». هذا بالنسبة لي ما يحدث في الولايات المتحدة في علاقة مختلفة، في سياق مختلف؛ حيث تترعرع اشتراطات الوعي كلها ثم تختفي، تمارس اختفاءها آنيا. يومياً تتغير تفصيلات الواقع، حتى تفصيلات هذا المقرر الدراسي تتغير . . . وأعني بذلك، ان هذا المقرر الدراسي كان سيكون مستحيلاً قبل عشر سنوات، عند تعريفه. كان من المستحيل ان تكون معاني الكتابة حاضرة بهذه الطريقة قبل عشر سنوات كنا منغمرين، وبسعادة، في التعرف على البديهة التي منحتنا فرصتنا الخاصة. ربما ستكون فرصتك محض فوضى. أعني أني اعتقد ان التغير الجاري الآن له دلالة تفوق ما للحرب العالمية الثانية من دلالة لأنه تركة تلك الحرب (إشارة إلى القنبلة الذرية) وكذلك التحول الذي طرأ على تفصيلات العلاقة الإنسانية كلها التي صارت معتادة منذ ـ يا الهي ـ آلاف السنين ـ وهذا يعيدنا إلى تصحيح ـ لا لتصحيح ـ بل للاعتراف بالبديهة القائلة بوجودنا منذ آلاف السنين.

. . . المرة الأخيرة التي كتبت فيها كانت على متن قطار متوجه إلى

كيوتو وطوكيو. استوليت فجأة على إدراكي، وعلى مختلف المستويات كنت أفكر في مشكلة شعرية لا تتوافق مع الأبيات ... انها مسألة أخرى. وفكرت أيضاً في مشكلة عاطفية حلّت نفسها بنفسها للتو. وانتابني فجأة شعور، وللمرة الأولى، أنواع معينة من الشعور للمرة الأولى في حوالي نصف السنة. شعرت بشيء كان ينمو وينمو وينمو وظهر لي فجأة على القطار. ولهذا توجب عليّ ان أُدخله لأني عرفت انه خلال ساعة، حينما انتقلت إلى طوكيو، بأني سأبقى في طوكيو؛ ابحث عن غرفة في طوكيو ـ كان سينتابني شعور آخر، أو أعود إلى مشكلات مادية تخص ترتيب الأشياء. لكن هنا كانت أمامي تلك اللحظة و .... وهذا ما لا افهمه حيال كتابتي أنا؛ ما الذي يحدث لك اذا ما ادركت شيئا فجأة ـ هل ينبغي عليك ترتيب ورقتك؟ ما الذي تفعله حينذاك ـ تضيعها؟

أنت محق ! لا كنت فقط أفكر، وأنت تقول ذلك، بأن حدود قدرتي على الكتابة، في تلك اللحظة وخلال السنتين الماضيتين، هي ان عليّ ان اضمن لنفسي سياقاً فيزيائيا أستطيع «العمل» خلاله. لا ينبغي وصفه فقط من خلال امتلاك الورقة وبقية الاستعداد، بل لابد من وصفه اجتماعيا أذكر اني كنت أتوقف عن العمل تماما حينما يكون بقربي أصدقاء يمشون، مثلا ولهذا أحسدك. أذكر ... مرة أخرى تجربة معرفتك أنت وجاك في سان فرانسيسكو، وكيف كان جاك يمشي دائما ومعه دفتر ملاحظات ويكتب عليه. أو روبرت دنكان، مجددا، ولهذا السبب افترض اني انتهي دائما إلى العيش في تلك الظروف شديدة العزلة، بعبارة أخرى حيث لا يزعجني أحد. ومع ذلك لا اعتقد ان في الأمر تظاهر. انها بصراحة حاجة ...

يبدو ان هذا يخلق سياق تحدث فيه مثل هذه المشاعر؛ الأمر هو إني شديد الخجل ـ ليس بالمعنى المخادع أو الغبي ـ بل أنا شديد القلق إزاء حفظ رباطة جأشي حينما أكون مع الناس، ان جاز لي القول، حتى الآن. أنا أعني ان عادات التكلم هي بالحقيقة العادات التي اكتسبتها من التدريس. لكن عندما اكتب، يحصل معي ما قاله اولسون :

«تركهُ عارياً

قال الرجل

والعري

هو ما يعنيه المرء . . .».

ولكي أكون في حالة العري تلك، عليّ ان أكون في مكان ما ـ ولا يكفي ان يكون ذهولاً ـ بل حيث أستطيع فتح هذا الشيء الصغير وان اشعر به بكل كثافة الإدراك الحسي الذي لدي؛ بما تستطيع الأنا إدراكه، ومن ثم تدمير الأنا من خلال إصرارها الخاص. إنه خجل بعبارة أخرى. . .

متموقعاً حيث لا تهديد

حسنا، كان ليتملكني الإحراج لسنوات. أذكر حينما انتقلت إلى ساوث دست، وكيف ان الناس هناك لهم عادة بسيطة جداً ولطيفة تتمثل بمعانقة بعضهم الآخر حينما يلتقون؛ أقرباء أو أصدقاء. استغرق الأمر مني سنوات ! كنت، بصراحة، حينما أشاهدك، مثلاً، اشعر بسرور كبير حدّ اني أطوقك بذراعيّ وأنت، صديقي الحميم، تأخذني بأحضانك. استغرق الأمر مني سنوات كي أتمكن من فعل ذلك، ويوماً ما سأتمكن

ربما من فعل ذلك أيضاً. لست راضيا عن عادات التقييد التي أوجدتها لنفسي لا لأني قدمت لنفسي ملايين الاعتذارات عن عدم فعل أي شيء في تسعة أعشار الوقت، بلا لأني أوجدت سياقا، أدرك الآن، انه لا تصله سوى مشاعر من نوع معين. بعبارة أخرى، أنت محرج؛ تسمع شخصاً ما يتحرك في المطبخ، تفكر مع نفسك يا إلهي إنهم قادمون . . . لا عجب ان تكون القصائد قصيرة ! أنا منذهل من وجود أي منها أصلاً ! وفي الوقت نفسه، يكون المرء عالقاً في واقعيته، وهي في الوقت نفسه النقطة الوحيدة التي يمكن لي البدء بها، هذا هو المكان الذي غالبا ما تكون مشاعري حاضرة فيه. اعني ذلك بمعنى اني اخضع لتدريب فظيع . . . يتكلم اولسون عن تدربه على الكلام. قال انه حينما كان شابا ـ وهو رجل ضخم جداً ـ وكان، بالتأكيد، أخرق ووجوده يعدّ مشكلة. كان يسير مثل البطة، ولعل الناس كانوا يستجيبون له بطرق لا تتماشى ومشاعره تلك اللحظة. أنا أيضاً راودني الشي نفسه تقريبا. وجدت ان مشاعري لها وقع مزعج جداً على الناس الذين أردت الوصول اليهم. يا الهي، ارغب بفعل أي شيء يسرهم، ووجدت اني لم اسطع. أعني اني لم استطع فعل ذلك بطريقة يمكنني الاعتماد عليها. ولهذا بدأت القصائد كطريقة للتعامل مع الأشياء التي كنت، لولا ذلك، ممنوعاً من امتلاكها. حسنا، ذاك نوع من الشعور بالأمان . . . ولا أعني الأمان بمعنى الأمن أو عدم الخوف، بل أفكر في تلك اللحظات داخل تلك اللحظات داخل تلك الغرفة التي يندلع منها الجحيم كله، مثلما تعلم جيدا، بمعنى ان كل شيء ممكن هناك بطريقة ما . . . إذا استمريت بالمشي، إذا جلست في القطار ومعي دفتر الملاحظات، أنا واعي تماما لذلك ومرة أخرى أقول

إنها عادة تخص بيئتي. اعتقد ان ما نحاول القيام به هو الإصرار على إن هذه الجوانب التي نتحدث عنها هي ذات أهمية. بعبارة أخرى، لا أعني إنها بلا أهمية أو لا أريد وصفها بهذه الطريقة أصلا، ما أحاول قوله هو لا تبدأ التفكير بالكتابة بوصفها نشاط خاص يقودك إلى تأثير خاص لغرض خاص. بل إن أهمية حجم الورق تماثل أهمية تفكيرك بأنك تكتب سونيتة، بل انها أكثر أهمية في الحقيقة. وهذا الجانب من نشاطك ينبغي ان يكون، ينبغي ان تكون واعياً به. ببساطة، عليك ان تبدأ بالشعور بدقة كل ما يصدر عنك بوصفه إمكانية وبوصفه معياراً لتلك الإمكانية. بعبارة أخرى، إذا أردت ان تكتب بورق مثل هذا، رجاءً افعل ذلك ! إذا وجدت نفسك متمسكاً بعادات تلفظ معينة، حاول القيام بشيء آخر، حاول تغيير سياقك الفيزيائي . . .

حاشية أخيرة

الانشغالات المتجلية هنا كانت، في الحقيقة، حاسمة أكثر مما أدركت. كنت أثق كثيراً بالتفكير، واكتسبت لنفسي إحساساً عنيداً بما يمكن ان تكونه القصيدة بالنسبة لي، وهنا لابد من انني كنت أوحي لنفسي بالتحذير وبالأمل ببديل، معاً.

وبعد مضي مدة ليست بالطويلة بدأت محاولتي القصدية للتخلص من العادات الموصوفة. كتبت في مختلف حالات ما يسمى بالوعي، مثلا، في أوقات الكآبة، وكنت اكتب بالقلم الحبر أو الرصاص، عكس عادتي، وحاولت أيضاً تفادي أي قرار فوري يتساءل عما اذا كانت نتائج مثل هذه الكتابة «جيدة» ام لا. بعض القصائد التي كتبتها يمكن إيجادها في مجموعة «كلمات» Words، ومن بينها «قطعة» A Piece و «الصندوق»

The Box، و«هم» They و«المزرعة» The Farm. وكانت هذه القصائد ما تزال مكتوبة على ورق (١١×٨) المعتاد وفي أمان بيتي المعتاد. لكنها مع ذلك بدأت تمنحني إمكانية الخربشة، إمكانية الكتابة لآنية اللذة ومن دون الالتفاف إلى شفرة دلالة نهائية.

حينما نشرت مجموعة «كلمات» كنت متلهفاً لمعرفة ان أكثر القصائد التي أثارت هياج النقاد كانت قصيدة «قطعة» لكنها كانت بالنسبة لي محور إمكانيات التصريح كلها. قد يفكر المرء بقصيدة «عَد الخراف» counting sheep ـ وأذكر هنا قصيدة ويليامز التي اختار باوند تضمينها في [قصيدة] «كونفوشيوس إلى كمنغز» Confucius to Cummings، وعنوانها «الجسر المرتفع فوق نهر تاغوس في طليطلة» The High Bridge Above the River Tagus at Toledo:

في كهولتهما سارا في أحلام الرجل العجوز
وسيظلان يسيران في أحلام الرجل العجوز
ويستمران في شعره إلى الأبد.

ويبدو لي ان الفرصة هي في العد أو التفسير، في الإخبار أو التعداد باستمرار لكني، مجدداً وجدت نفسي مُحدّداً بطبيعة آلة الجَمعِ التي فرضت على حياتي من دون قصد مني. وببطء، أتيت للكتابة، لاحقاً، من دون الآلة الكاتبة. كما بدأت، أيضاً، استعمل دفاتر الملاحظات وكانت الخطوة الأولى بالدفاتر الصغيرة جداً ومن ثم الأكبر ـ ووجدت معانٍ كثيرة في إمكانية الكتابة بدأت تتاح لي تباعاً. وبالنسبة للبعض، كانت مثل هذه الدفاتر تؤدي إلى تراكم الكتابة، ولم يتخذوا قراراً

بشأنها. كان كل شيء هناك، في أية حالة كانت؛ كل شيء من العنوان إلى النصح الذاتي الأخلاقي، وصولا إلى ملاحظات من قبيل ما أجده الآن في اصغر واحدة منها.

لم تكن ثمة حاجة لمناقشة فضيلة أية إمكانية على الفور، ولا فعل أي شيء عدا الكتابة التي مثلما يصر ريمي دي غورمونت في اقتباس باوند له، تصر على انها «لذة الكاتب الوحيدة».

كم استلزم الأمر لأدراك ذلك في حياتي كلها.

سيكون مستحيلا أن أشكر آلن غنسبيرغ كفاية على ما كان بمقدوره طمأنتي، أو أن اشكر الأصدقاء الذين كانت طريقتهم في الكتابة مثل نظام : روبرت دنكان، تشارلز اولسون، دنيس ليفرتوف وغيرهم الكثير الذين كانوا على حكمة سبقوني لها قبل وقت طويل. من الرائع ان تنجز شيئا بيديك العاريتين وبذهنك في لحظة الإمكان. وأخيراً، عرفت ذلك.

الباب الثاني
في ترجمة الشعر

أبجديات ترجمة الشعر

ويليس بارنستون

أتناول هذه المبادئ الأساسية عن ترجمة الشعر بسرور وتحفظ معاً لأني أكره العقائد أو الإرشادات. لِمَ لا نبدي تفضيلاتنا، ولنستعمل الكلمة المفضلة للاختيار عند خورخي لويس بورخيس، وحكمنا وتمييزنا وذوقنا؟ فالأبجديات بحد ذاتها تتيح لي الفرار من تهمة التعارض في المنهج من حيث كونها تشير إلى أن المنهج لا يكون مقبولاً ما لم يكن حاملاً لاسم صريح.

السبب الثاني وراء شعوري بالخجل فهو ترددي بالتشديد على ممارسة الترجمة؛ نظراً لوجود الكثير من الأسباب الوجيهة كانت المناهج التطبيقية الخاصة بكيفية نقل عمل ما من لغة معينة إلى الإنكليزية موضوع مجلدات حديثة تناولت الترجمة. ولابد من توثيق الممارسة في مجال تاريخ ونظرية الترجمة توثيقاً خاصاً لكني جعلت من مثالها ثانوياً. ومع وجود هذه التحفظات نقدم هنا بعض الملاحظات العامة فيما يخص ممارسة فن الترجمة.

الترجمة فن الكشف [التجلي]؛ إنها تجعل من المجهول معلوماً ويمتلك الفنان المترجم حماس وحرفة التعرف على عمل الفنان الآخر

وإعادة خلقه وكشفه. لكن حتى حينما يكون العمل شهيراً في موطنه، فإنه يأتي إلى بلدة أجنبية عنه، مثل يتيم بلا ماضٍ، ليصل إلى قرائه. وسواء أكان بأسمال بالية أو مستعملة أو برداء المجد المسرحي الأسود فإنه الدهشة، الفجر، الغريب المميز. اليتيم هو دون كيخوتة في شيكاغو.

الترجمة فن بين لسانين والطفل الذي يولد من هذا الفن يعيش بين موطنه والبلدة الأجنبية عنه، عابراً الحدود مرةً بلباس جديد، يتذكر اليتيم مدينته القديمة أو يخفيها، ويبدو حديث الولادة ومختلفاً.

تكتسب الترجمة بانتقالها بين لسانين اختلافاً ملحوظاً ولأن مفردات ونحو كل لغة يختلف عن أية لغة أخرى، ينطوي انتقال القصيدة من لغة إلى أخرى اختلافاً [وتغييراً] في الأصوات والعَروض. ولا يمكن تصور الكمال في الترجمة بسبب عدم وجود مكافئ كامل للكلمات بين اللغتين، أو حتى ضمن اللغة نفسها، (مثلما يبرهن على ذلك بورخس في قصته عن المجنون «مينارد»).

ومع ذلك يمكن لنا تصور ترجمة الشعر. فالترجمة مقيمة في اللاكمال؛ إنها تستعمل المكافِئات وتتحاشى النسخ الآلية، وهذا هو حلم الحَرفيين الذين يؤمنون بالحقيقة. إنها تمنحنا الآخر، أو بتعبير آخر: إنها تمنحنا نفسها.

الترجمة ليست نسخة حَرفية، مطلقاً؛ إنها مختلفة. في الترجمة تكون المحاكاة التامة مستحيلة لكن بالإمكان تقديم نسخة مزيفة عن الأصل أو مناقضة له وهي تفتقد للإجرام لأنها تبقى على مقربة وتطلق على نفسها تسمية هي ماهيتها حقاً: ترجمة. والترجمة في أعين الكثيرين مشابهة

نسخة مقلدة لتمثال من سايكلادك[١] Cycladic في المتحف: جميل لكنه بلا حقيقية بل يبقى محض مرآة ساطعة لمجدٍ سحيق. وهي في أسوء شكل لها، في عريها شبه المكسو، تخبئ انفضاحها بوصمة الحرف T القرمزي لكلمة ترجمة[٢] Translation.

الترجمة خطيئة؛ ففطور حواء الشجاع قاد إلى معرفة ممنوعة بالمجهول. الاستعار في الفن مرغوب كما أن القليل من الخداع المشين والحرية هما من العلامات الصحية. قد تكون النسخة الحقيقية (التقليد أو إعادة الخلق اللامعترف به) ـ التي تكون مخالفة في صوتها وأدواتها ـ لا مرئية؛ تسير دون أن يلحظها أحد، كي تتمكن من تمرير ما لديها إلى اللغة الأم الجديدة. وبذا ستدخل، بوصفها غريباً لا ملحوظاً، في الأدب المحلي الذي يمتصها ويُحييها.

الترجمة مقيمة في المنفى؛ لا يمكنها العودة، وأولئك الذين يستذكرون وطنها السابق يرغبون بتجريدها من حقوقها. ولابد من قراءة القصيدة بوصفها قصيدة مكتوبة بلغة الأدب المتبنى وإن اختلفت بسبب، أصلها، عن أية قصيدة مكتوبة بلغتها الجديدة. وقد كتب فراي لويس دو لين يقول: لا ينبغي أن تبدو القصائد المترجمة كما لو أنها أجنبية، بل أن تبدو كما لو أنها مولودة في تلك اللغة ومتأصلة فيها. ومع ذلك، لِمَ لا نسمح ببعض الغرابة القصدية؟ لِمَ لا نحرك الشعر الإنكليزي بشخصية متغطرسة لا متوقعة كشخصية فلاديمير مايكوفسكي الذي يقف شامخاً

---

(١) سايكلادك: مجموعة من الجزر الشهيرة في الحضارة الإغريقية ـ إلى جانب كريت ـ تميزت بقصورها وبراعة فنانيها وحرفتهم العالية. (المترجمة)

(٢) وصمة الحرف T القرمزي: يشبه المؤلف هنا الحرف T بالحرف A القرمزي الذي كانوا يصمون به المتهم أو المتهمة بالزنا.(المترجمة)

يعتمر قبعة عمال المناجم رافعاً صوته بمقاطع كلماته إلى عنان السماء من على جسر بروكلين؟ لِمَ لا يكون شبح أوسيب ماندلستام «المختفي» وهو يقرأ غنائياته الخيميائية عن شاربيّ ستالين أو قصائده، «المنفى»، من ثلوج وصقيع قبور فورونيزة Voronezh؟

إن الصدمة المعجمية تجدد عظام اللغة النخرة، ومفيد أن نرتشف القهوة التركية في براري الغرب الأمريكي.

الترجمة صداقة بين شاعرين؛ ثمة رابطة صوفية بينهما قوامها الحب والفن. وكما يحدث في التصوف الديني المعروف، نواجه هنا مشكلة تتمثل بتعذر الوصف: كيف لك أن تعثر على كلمات تقول بها ما لا يُقال؟ أنتَ تبحث عن المكافئ للآخر بسبب تعذر الرؤية. وتكون البداية حينما يعرف أحد الشاعرين لسان الآخر؛ وإن لم يكن الحال كذلك يمكن أن يكون الوسيط شخصاً ثالثاً: قاموس إنساني ودود ومسؤول. وهنا يدخل المرشد. فالشاعر يقرأ النص أو يستعمل، بوعي منه، المرشد في قراءته. ويتمكن الشاعر مع الباحث المرشد من ترجمة القصيدة. المرشد هنا هو القاموس لا الشاعر؛ مفيد حينما يكون قاموساً وخطراً إذا صار شاعراً.

ومع أن الأفضل هو حوار الشاعر مع شاعر آخر، إلا أن الحوار بلغة أجنبية لا يخلق شاعراً ولا أن معرفة اللغة الأصل تؤهل المترجم أكثر من كون المعرفة الجيدة باللغة الإنكليزية تجعل من كل من يتكلم الإنكليزية الشاعر مليتون. إن القصائد التي يقوم بتحضيرها متخصص بالتحنيط، بحسب تعبير روبرت لويل، «من المرجح أن تكون عبارة عن طيور مُتخمة». ولهذا، ابتداءً من نسخة كينغ جيمز للكتاب المقدس وصولاً

إلى النسخ المعاصرة للشعراء الروس المحدثين نجد أن إشراك مرشد حَرفي مسؤول مع كاتب أمين حد الهوس لكنه خيالي هو الأفضل لطلب عمل ما من باحث لا شأن له بالكتابة.

من دون وجود فن في الترجمة لا يمكن أن تقوم صداقة بين شاعرين. في فن الأدب والدراسة، يكمن الخير الأفلاطوني بالتقاليد؛ وهي الكلمة الشفرة التي تقابل كلمة «سرقة». المترجمون سُرّاق صغار لكن سرعان ما يُلقى القبض عليهم، على العكس من الأدباء الواثقين من أنفسهم عادة. فإن يكون المترجم «أميناً» فإن ذلك يعني أنه إذا كان يسرق الأصل من أجل قصيدته، مثلما فعل تشوسر، أو يختلق أو يحذف فقرات منها، مثلما يفعل ذلك دائماً روبرت لويل وروبرت بلاي، فإنه سوف يُعلن بصراحة عن سرقته أو عن الحذف، مثلما يفعل الأخيرين. أطلق على هذا الفن تسمية أخرى، :ان تكون إعادة صياغة أو محاكاة أو نقلاً للشعر، فعندئذ لن تقوم شرطة الترجمة بإلقاء القبض عليك. وأن أفضل المترجمين الشعراء ـ أي المؤلفين «الأصليين» للكتاب المقدس؛ هوميروس وتشوسر و شكسبير والقديس جون صاحب الصليب ـ كانوا يضعون أقنعة ولم يقبض عليهم أحد.

الجنة هي لحظة الترجمة؛ فالشاعر يخلق قصيدته وهو في استباق محتدم جامعاً مهاراته كلها واستعداده للسير في الفردوس.

الترجمة تتطلع نحو الاستقلال لكن حلمها يكون كاذباً وإن حققت ذلك بوضوح؛ فالعمل الأصل لا يكون مستقلاً مطلقاً ولا حتى أصيلاً تماماً. وحتى عندما تُولَد الترجمة جميلة من جديد عبر صوت المترجم الذي يمنح الكلمات، فهل أنها شكل مختلف عن الأدب الآخر؟ يتعذر التمييز

بينهما أحياناً لكنها حينما تكون مختلفة، لا يستدعي ذلك أن تكون متواضعة ومتدنية بل يحدث ذلك فقط عبر تأكيدها اتفاقية مصطنعة سيئة النظر رسخت تراتبيات قيمية إقطاعية بين الأصول المثقلة بحملها والترجمات الخانعة.

ولا تقف القصيدة العلمانية إلا في آخر سلسلة الولادات والتحولات البوذية. وقد بدأوا قبل زمن طويل، أو بالأحرى مثل ذلك الزمن ليس له بداية. الترجمة هي أول اعتراف بسلسلة الولادات البوذية الأصلية. ولهذا نقول أن الأدب كله ترجمة والترجمة كلها متفردة ولهذا السبب فهي أصيلة. ويتمادى أوكتافيو باث إلى الحد الذي يعلن فيه أن «كل نص متفرد هو، في الوقت نفسه، ترجمة لنص آخر»:

الترجمة الجيدة مزحة طريفة؛ أيها القارئ أنتَ مستغفَل.

ونجد أيضاً أن الكلمات المحوّلة ليست لها بداية ولا تبحث عن مؤلف أصلي أو لغة أصلية أو كلمات أولى. وسواء أكانت جيدة أم رديئة، جميلة أم هراء، قديمة أم حديثة فإنها مزحة تتحين للظهور من تحت النص. ولهذا السبب يفتقد المترجم إلى معجزة الخلق التي أفادت «الياهوا» الذي تمكن من ترجمة الهيولى إلى نور حالما تلفظ بالمقطعين «يهي أور».

وسواء أكانت رائعة أو مريعة، فالنسخة تبقى نسخة دائماً؛ إنها تأليف آخر وإعادة سرد. بل حتى القراءة الأقرب للنص الأصل تشكل فعل ترجمة ضمن سلسلة لا متناهية من الأفعال السابقة التي تمتد منذ بدء اكتساب الطفل للعلامات وأصوات الكلمات الأولى حتى تلك القراءة

للنص الأصل. اللغة تحوّل نفسها بلا توقف؛ ببطء أشبه بالصدأ وبسرعة أشبه بالغزو ولا تبقى على حالها، مطلقاً، ضمن سلسلة أبدية من الترجمة الذاتية.

قد يكون اللاثبات ـ أي التحول الأزلي ـ غير مريح لكنه أفضل ما يمكن العيش معه وذلك لأننا ينبغي أن ننظر إلى حلم القبض على الكلمات وتثبيتها على أنه محض استعارة [مجاز] للموت؛ مزحة غير مضحكة بل من الأفضل أن نتقبل الحركة ـ أي الترجمة ـ ونعيش مع المبتَهجَين بروتوس وهيراقليطس؛ المازحيَّن الأغريقييِّن.

الترجمة تطمح للوصول إلى القابالة وفيها يكون الكون نسق من الكلمات الأزلية والمستعرة برغم ذلك، لكنها تسقط إلى الأرض حال معرفتها بلاثباتها ولا أزليتها.

وإذا علمنا بمدى خيانة الكلمات والنصوص، أيمكن لنا عندئذ أن نطالب بمعجزات من المترجمين البشر الذين يعملون اليوم من أجل تشريفنا بقصيدة؟ الجواب: نعم. ينبغي للمترجم أن يتبارى مع الخالق، وإن بأقل ما يمكن. ونحن في خضم جهلنا نحتاج إلى ما يقوم به من إصلاح ونحتاج لإنقاذه لنا أيضاً. فحينما ننظر إلى قصيدة ما بلغة مجهولة عنا، فإننا ننظر، بعجز، في خواء لا شكلٍ له كان مصدر حيَّرة الرب حتى وجد الكلمات الملائمة لترجمة الهيولى إلى شكل ونور. ونحن انطلاقاً من سلسلة الترجمة وإعادة الترجمة التي بدأت منذ الخلق الأول؛ منذ أن ترجم الربُ ذاتَه إلى وجود، وصولاً إلى النص الماثل أمامنا، فإننا نعتمد على القوى العلمانية في المترجم التي تمكنه من تحويل الخواء الذي لا شكل له إلى نور.

ونجد في الزوهر[1] Zohar (كتاب الإشعاع) أن اللامتناهي لا يكمن في كتلة ثابتة بل في شكلين من الحركة التعاقبية: الظلام والنور. ومن داخل مشكاة خفية جداً ينبعث لهب مظلم من اللامتناهي أشبه بضباب متشكل في ما لا شكل له والذي يتدفق نوراً استطاع آدم، من خلاله، مشاهدة العالم من أقصاه إلى أقصاه.

الترجمة حركة من الظلام إلى النور وعودة إلى الظلام. وحتى بالنسبة لأتباع القابالة فإن خلق الرب اللامتناهي لرؤية آدم لا يمثل سوى ومضة نور.

الدين بيروقراطية الرب. ومثلما يحدث في الترجمة فإنه ضمن تراتبية السلطة يكون الإخلاص أساسياً للعالم؛ بل أن الإخلاص للحرف، السابق للكلمة، يُحسِّن الإيمان ويجعل منه شكلاً أسمى.

أتباع القابالة يحبون الحروف التي لها معنى، ونشاهد في رسوماتهم شجرة حياة أوراقها حروف ورجل جسده مغطى، عند مواضع حساسة منه، بالحروف العشرة للأسفار التوراتية.

الرب خلق الكتاب قبل أن يخلق الأرض والسماء. وكانت التوراة «مكتوبة بنار سوداء على نار بيضاء ومستقرة في حِجر الرب». بعد ذلك، حينما شاء خلق العالم عبر كلمته، ابتكر الحروف الأربعة وعشرين في الأبجدية العبرانية. وقد «هبطت من عرش الرب ذي الهيبة والجلال حيث كانت محفورة بقلم من نار ملتهبة».

وبعد ذلك، كي يخلق الرب العالم عبر كلمته فإنه ابتكر حروف الأبجدية العبرانية الأربعة عشر...

---

(١) الزوهر: يتناول المعنى الباطني للنصوص التوراتية ولاسيّما الكتب الخمسة الأولى، كما يركز على الأسفار التوراتية. (المترجمة)

وقد فصل هوراس وجيروم نفسيهما عن حَرفية الحرف وشجبا حتى الكلمة بغية الانتصار للعبارة والمغزى. ومع ذلك نجد أن أية طريقة ـ طريقة حرف القابالة أو كلمة الرب أو عبارة جيروم ومغزاه ـ لا تبدي فعلها إلا إذا كانت القصيدة المخلوقة جميلة. ودوماً يكون الولاء الأول للجمال الكامن في القصيدة الأصل. ولو خلت القصيدة من الجمال لكان المترجم هو من شوّه إيماننا بالمغزى والكلمة والحرف.

المترجم الفنان خزّاف بارع؛ فالخزّاف يقوم بتحويل روح الخزف القديم ـ أي يعيد تجميع شكله ـ في خزف جديد. البراعة تكمن في التعامل مع الصلصال؛ فهو يفرغ المحتوى في شكل من إبداعه هو وبلغته هو. المترجم هو الخزّاف الصيني الذي يعيد خلق الروح وينتج الآنية التي تحيا فيها تلك الروح.

المترجم يتلاعب بالعدم، ومن العدم ينبع كل شيء. هذا ما يرسمه القديس جون صاحب الصليب في إحدى تخطيطاته لقصيدة ملموسة. فما لا يُحتمل ترجمته وتستحيل ترجمته يكون ثرياً. وقد تمكن الشاعر القديس الإسباني في العدم من العثور على الرب.

إن الخطوط غير القابلة للترجمة هي مروج الترجمة الطبيعية تنتج منها أفضل النباتات البرية وأعطرها. وإن ما عُجز عن إنجازه مطلقاً في اللغة المتبناة سيوسع من حدودها الثيماتية والشكلية، ومن أدبها أيضاً. وتتغير تقاليد الثيمة والشكل من خلال حقنها بقصائد من لغات أخرى ولاسيّما المستحيلة منها.

الترجمة رحلة يأخذ فيها المترجم الترجمة عبر المحيط. وستكون أية سفينة ـ مهما كانت مواصفاتها ـ مؤهلة للوصول إلى الميناء؛ مبحرة عبر

بحر الولاء أو بحر الحرية. كما أن الميناء يوحي ـ من اسمه ـ شروط البحر الذي من خلاله ستصل السفينة إلى وجهتها. ولهذا ربما نطلق على الميناء الذي سترسو عنده شحنة القصائد تسمية القديس مخلص أو التناغم الجديد أو التوت البري. لكن ينبغي أن يكون للميناء اسم؛ اسماً حقيقياً. ستفي التسميات المتواضعة بالفرض: ترجمة، تفسير، إعادة صياغة، تحسين صياغة، إعادة سرد، محاكاة، أو أي شيء كان.

المحيط يقدم الأشياء كلها بما فيها الاستعارات المختلطة التي تخص ترجمة القصائد. والآن لنتقل من المحيط المحلي لنصل إلى البساتين؛ فإن كان بمقدورنا أن نمنح الأشجار والفواكه أسماء علم لأكلناها ـ نحن الجياع من قرّاء ونقاد ـ بصورة أفضل. تخيل حقل فوق هضبة في جزيرة إغريقية تسطع عليها ضياء البحر المتوسط الذي كتب فيه أرشليخوس ـ قبل سبعة قرون من العصر المشترك ـ عن التين والنسوة الخليعات وعن جرأة شهوانيته الصارخة. كما أن قصائده مع ضوئها ودفئها وقت الشِّعرى ـ التي تم تحديثها الآن على شكل شذرات ـ كلها محفوظة في أشجار كثيرة في بستان إغريقي فوق هضبة عند الظهيرة. ولتكن منصفاً مع البستاني الذي يرعاها. لا تأكل الأجاص الزغبي من أجل الدراق ولا تتجهم. ينبغي أن تكون العقوبة المالية قصاص المترجم على الخطأ الذي يرتكبه؛ فحرية الاختلاق أو التيه عن النص بل حتى تحريك كلمات ومقاطع عن أماكنها لا ينجح إلا في طريقة معينة، كالمحاكاة، التي مارسها تشوسر وشكسبير بجرأة. لكنه ليس حراً في عدم التزام الدقة لأن مثل هذه الممارسة تُوقِع الشاعر في الجحيم. السقيم فقط من يرى الحرية رديف الخطأ.

تزداد مهارات الكاتب ـ مثلما يعلم كنتليان أصلاً ـ من خلال ممارسة فعل الترجمة. ولاشك في أن كنتليان ـ باعتباره نحويّ بليغ ـ هو من اقترح ترجمة الخطابة الراقية بدلاً من ترجمة القصيدة. بل حتى النحويين والخطباء اللاتينيين لديهم متاعب مع القصائد ويميلون إلى التخلص منها ورميها وراء ظهورهم.

الشاعر المترجم لص مكشوف لكن لا ينبغي له أن يقتل المؤلف الآخر أو أن يسرق منه اسمه. لكن إن كانت ثمة ضرورة للقتل والسرقة، فليقل الحقيقة عندئذٍ. قد تكون السرقة جريمة تستأثر بالإعجاب. ومثلما هو الحال مع الموسيقى عادة، فإن الفنان المترجم يقرأ ويؤول لكنه لا يختلق تماماً القطعة الموسيقية. ومع ذلك، إن توجب عليك القتل والسرقة، إن توجب عليك تغيير الماضي ومعالجته وتزويقه ليتلاءم وزمنك، عليك أن تعترف بالمحسن عليك وأن تدين له بالفضل. عندئذ، حينما تعرض مسروقاتك سيكون عظيم الثناء بانتظار ما فعلته.

يتم اختبار مهارة الشاعر المترجم عن طريق ضوابط معينة وتكون الحرية مقيمة في الترجمة المقاربة بالقدر الذي تكون فيه متوطنة بالترجمة الحرة لأن اللغة الإنكليزية مرنة بتفرد وترغب بمواجهة التحدي الذي يرمي إلى تغيير طرقها وترحب بالذين يسيؤون لها بذوقهم وخيالهم. الترجمة الأقرب تتطلب الخيال الأعظم وتواجه الخطر الأكبر لأن الشاعر حينما يواصل اقترابه قد يقع بسهولة تحت غواية سطح الحرفية المبسط؛ وهنا تكمن المفارقة. وإذا علمنا أهمية التحليق بالخيال بغية التعويض جمالياً عن الاقتراب من النص الأصل، نجد في الترجمة الأقرب أن الشاعر يحتاج إلى بدلة فضاء جيدة أو أصابع بارعة أثناء العمل في الفضاء أو عليه أن يضع وسادة على الأرض. وقد حلّق الشاعر روبرت

فيتزجيرالد لكنه ظل برغم ذلك قريباً جداً. ويطلق الصينيون على المنهج الذي يتبعه شعراء التانغ الكبار الذين يعملون بخيال ملحوظ على الرغم من تقييدهم بالضوابط عبارة «الراقصون في السلاسل».

ينبغي للشاعر المترجم أن يكون مترجماً. ففي فعل تحويل الشعر من العدم إلى شيء ما يكون المترجم شاعراً، أولاً، وإن لم يكتب الشعر مطلقاً خارج نطاق التسلية. وسنكون محظوظين إن كان شاعراً، ومن بين عظماء المترجمين نذكر ماري هيربرت، هولدرلين، باسترناك، ريلكة، فاليري، لويل مور، باوند، كوازيمودو، بيشوب. لكن مثلما كتب أوكتافيو باث: الشعراء الجيدون ليسوا بالضرورة مترجمين جيدين.

الترجمة أيضاً فن ينبغي تعلمه، حتى من الشعراء أنفسهم؛ وهي بالغة الأهمية للقصيدة حينما تغير الألسنة، أي لحظة صدق الترجمة تلك حينما تنبعث فيها النار والمعرفة لتمتزجان وتبدعان. في تلك اللحظة تحديداً، تتحول القصيدة إلى كل شيء أو تصير عدماً.

المترجم يعمل في المجهول؛ وهو في اختياره لدرب المجهول يجازف بالخسارة، وغالباً ما يحظى بالمكسب. وينبغي للمترجم أن يقامر بالمكاسب كي يوازن الخسارات. وغالباً ما تكون الكليشيهات عذبة في اللغة الجديدة ولهذا عليك أن تمنح الكليشيهات الحَرفية حياة جديدة، ولاسيّما تلك المأخوذة من لغة غرائبية. وعليك أن تنغمر في الترجمة الحَرفية لكليشيهة بالية كي تسطع من جديد، واحذر أيضاً من المكافئ المأمون الذي يصر على البقاء في عتمته المملة.

الخيار أيضاً مغامرة ضد الخسارة؛ فالمترجم يبدأ بفائدة تتمثل باختيار القصيدة التي تمنح نفسها للترجمة. هذا الخيار التحريري editorial

مكسب هائل. وفي النهاية، ومع المكاسب التي تفوز بها الترجمة، فإنها لا تظهر إلى الوجود فحسب بل ستكتسح أسلافها بل ستتمكن، بعد الإبادة الأدبية اللامرئية، من الازدهار في حرية منعشة. وستُلقي أزاهير الترجمة البكر ببذورها المبهجة للحواس في لغة جديدة جذِلة.

المترجم كاتب لديه سبب وجيه لمعادة الألفاظ المهجورة؛ فهو يستعمل لغة معاصرة لكن ليس برهبة كبيرة إلى الحد الذي يلغي فيها مداها المعاصر وتاريخها الحي. لا تقلق من ان الحداثة ستقتل الماضي. لن يفقد الكتّاب القدماء سنيّ عصرهم الطويلة حينما يتم الاستماع إليهم في المفردة الحديثة؛ فقراء النص الأصل يقرأون لغة عصرهم ما لم يكن الكاتب ـ مثل سبنسر ـ يتعمد محاكاة النمط المهجور. إن رغبت بفعل ذلك عليك أن تبتكر لنفسك كلاماً ملائماً وأن تنسى لقب «الكاتب» والحظ الحسن وألاّ تعول على أي شيء. المترجم هو أشعة سينية x-ray لا نسخة كربونية أما الشاعر المترجم فهو المولع بالغرابات.

المترجم يمضي حياته وهو يتساءل: لماذا؟ لكن الـ«أنا» I (حتى وإن تضخمت كعين الخالق) تعرف أنها «من أجلك أنت». الترجمة الجيدة للشعر ضرورية لقارئ جائع في مكتبة محترمة وكذلك لقرية كونية من الحروف. نحن بحاجة لها لأننا مازلنا نعاني من وطأة المرسوم الرباني لشتات اللغة البابلي. وعلى الرغم من أن أنتيغونة والملك لير يتحدثان أحياناً بلغة غرائبية تدحر غضب الرب على كتّاب بابل من البناة الأحاديي اللغة مازالا يخربشان كلماتهما بآلاف المخطوطات ويكدسانها فوق هضاب الأمل والمستقبل بانتظار أن تترجم. الترجمة حديقة حيوانات وأرض الميعاد الفردوسية.

الترجمة بوصفها تأليفاً
والتأليف بوصفه ترجمةً

جيروم روثنبيرغ

الكلمة الآتية ألقيت بمناسبة استلامي لجائزة ترجمة الفونسو إيلسابيو(*) من جامعة ولاية سان دياغو في الثاني والعشرين من آذار عام ٢٠٠٢. النقطة المحورية في هذه الكلمة هي توطئة كتابي: **الكتابة بعمق: الترجمات والاختلافات**، Writing Through: Translations & Variations (مطبعة جامعة ويزليان، ٢٠٠٤). جدير بالذكر أن القصائد المذكورة هنا مأخوذة من هذا الكتاب.

أرغب بالتحدث ـ على عجالة ربما ـ عن الطرق التي أفادتني فيها الترجمة بوصفها شكلاً من أشكال التأليف وكأساس للكثير من عملي بوصفي شاعراً وكاتباً. لم يدر بخلدي مطلقاً أني مترجم محترف لأن إدراكي لأية لغة أخرى، عدا الإنكليزية، محدود تماماً يُصيِّر كل ترجمة

(*) الفونسو إيلسابيو Alfonso el Sabio 23 (تشرين الأول ١٢٢١ـ ٤ نيسان ١٢٨٤) هو ملك قسطلية وليون الملقب بالحكيم واحتل مكانة مهمة جداً جعلته من أهم قادة التاريخ الأسباني. وقد اشتهر بتعلمه وتشجيعه التعاون بين المفكرين المسيحيين واليهود والمسلمين وكان يدعو إلى التسامح والإنجاز الثقافي ومآثره التي تمس كل جانب من جوانب النشاط الإنساني. (المترجمة)

أنجزها إلى عملية بطيئة وأحياناً مبهمة جداً (غالباً ما يحدث ذلك في حالة اللغات التي تغترب عن وجهة نظرنا، وبالتعاون مع مترجمين آخرين). وكقاعدة عندي، عندما أترجم لا أضيف للنص الأصل ولا أحذف منه لكني كنت ضمن تلك الحدود أخالني شاعراً يستعمل الترجمة كوسيلة لخلق قصائد جديدة أو نقل قصائد جديدة للغة الإنكليزية، بل الأكثر من ذلك، كانت لديّ حاجة (وأشدد على كلمة حاجة) إلى الترجمة و الارتباط (من خلال الترجمة) بعمل غيري من الشعراء وفكرهم؛ إنها مسألة فائقة الأهمية بالنسبة لي في ما عددته منذ زمن بعيد «مشروعاً» يخصني ونشاطاً جوهرياً في حياتي أنا بوصفي شاعراً.

لا أظن ذلك أمراً غريباً بأية حال من الأحوال مع أنه استلزم مني وقتاً طويلاً للاعتراف به على ما هو عليه؛ فالكثير من الكتّاب، والشعراء منهم على وجه الخصوص، يرثون أعمال من سبقوهم ويحرزون التقدم بها وفي حالتي أنا، انتهت علاقتي بالشعرية الإثنية وبعمل المجلدات والأنطولوجيات الشعرية ـ إلى جانب إخلاصي للـ«تجريب» الذي اتخذته أساساً لكتاباتي ـ وكانت لديّ اعتبارات ما تزال تشكل ركيزة ممارستي. وبالتالي، لم يكن عملي مشتملاً على الترجمة فحسب بل استعملتُ تقنيات من قبيل الكولاج والامتلاك بوصفها طرقاً تفتح شعرنا الفردي أو الشخصي على مجال الأصوات الأخرى والرؤى الأخرى التي تجاور أصواتنا ورؤانا. صرت أفكر في ذلك كله ـ الكولاج والامتلاك والترجمة ـ من منظور أيديولوجي. وقبل زمن بعيد عنّا حدد والت ويتمن، في قصيدته «أوراق العشب» Leaves of Grass، معالم هذه المهمة بوضوح شديد:

تمر بي الكثير من الأصوات البكماء البعيدة،
أصوات أجيال السجناء والعبيد الأبدية،
أصوات المرضى واليائسين، [أصوات] اللصوص والأقزام،
أصوات مراحل الإعداد والتجميع،
و[أصوات] الخيوط التي تربط النجوم، و[أصوات] الأرحام و[أصوات] ماهية الآباء،
و[أصوات] حقوقهم التي يتهالك عليها الآخرين،
[أصوات] المشوهين، التافهين، المغفلين، الحمقى، القانطين،
[أصوات] الضباب في الهواء، الخنافس تدحرج كرات قذارتها.
. . . .

ورد هذا في مقطع عنوانه «أغنية نفسي» Song of Myself في قصيدة «أوراق العشب» ـ التي تبرع في المزاوجة بين الصوت الفردي والشعور بالإنسانية المضطهدة كلها؛ وهو مقطع ولد من جديد لأجلنا نحن ـ بل لأجلي أنا من دون شك ـ في غضب تشارلز أولسون المستعر على «الاقتحام الغنائي للفرد بوصفه أنا» ego أو في دعوة روبرت دنكان إلى «لقاء جديد عن الكل» (أي «المجموع») بين أسلافي المباشرين ومعاصريّ الأقربين.

لقد مارست الترجمة بطرق مختلفة لما يزيد على الأربعين عاماً الآن وكان أول كتاب نُشرَ لي في الحقيقة هو «شعراء ألمان شباب جدد» New Young German Poets عن دار ستي لايت (١٩٥٩) أي قبل سنة من صدور كتابي الشعري الأول. وتضمن ذلك الكتاب ترجمات لم يسبقني

إليها أحد نقلتها إلى الآنكليزية لشعراء أمثال بول تسيلان، هانز ماغنوس انزنسبيرغر، غونتر غراس، انغيبورغ باخمن، هلموت هيزنبوتل الذين صاروا، بعد عقد من الزمان، من كبار الكتاب الألمان. وقمت في الستينيات بإدخال التعديلات على مسرحية رولف هوشهوث وعنوانها «النائب» The Deputy لغرض أداؤها على مسرح برودواي كما أنجزت المزيد من الترجمات من شعر انزنسبيرغر وبدأت بترجمات متفرقة لشعراء دادائيين من أمثال هانز آرب وريتشارد هولسنبيك من الألمانية ولتريستان تزارا وفرانسز بيكابيا من الفرنسية. وانشغلت أيضاً بترجمات من الحداثيين الإسبان ـ كان معظمها لمتعتي الخاصة وكطريقة لتحسين فهمي للعمل المتاح لديّ ـ وبدأت منذ عام ١٩٦٠ فصاعداً باستعمال الترجمة كطريقة لتحديد مسار منشوراتي.

ويتجلى هذا التقنين بشكل واضح في نشاطاتي الترجمية التي تعدّ أساس الأنطلوجيات الشعرية (تقنيّو المقدس، هز اليقطينة، قصائد الألفية) التي بدأت بتجميعها أواخر الستينيات. كما قادتني الترجمات هنا إلى التفاعل مع شعراء هم الأقرب إلى زماني ومكاني ـ كيرت شوترز، فردريكو غارسيا لوركا، فايتزلاف نيزفال، وهم من بين الذين أفرطت في ترجمة الكثير من أعمالهم في الآونة الأخيرة ومما يدهشني الآن أني أترجم لبيكاسو. وبدا لي أيضاً أن الكتب الضخمة كانت نوعاً من التجميع والكولاج أشبه كثيراً بالترجمات التي أتاحت لي أن أعمل وأن أكون.

كنت في الكتب الضخمة ـ ولاسيّما كتب الشعر الإثنية ـ منشغلاً بمختلف العمليات ذات الصلة بالترجمة لكنها ليست متطابقة معها دائماً. وتضمن بعض من تلك الترجمات، وأعني أوضحها، أشكالاً تجريبية

تركز ربما على ترجمة الشعر الشفاهي و(على العكس من ذلك) الشعر المنظور، أي الانبهار بما كان يُعتقَد أنه نوع الشعر غير القابل للترجمة. وانهمكت في قصيدة «أغاني الحصان السبعة عشر» لفرانك ميتشل ـ من مصادر مأخوذة من النافاهو[1] Navajo ـ بما أطلقتُ عليه أنا ودنيس تيدلوك تسمية «الترجمة الإجمالية» بمعنى أننا نتعدى حدود المستوى الدلالي في محاولة منا لإيجاد مكافئ للمفردات غير المعجمية في أغنية النافاهو، بل حتى للموسيقى؛ للألحان(وهو أكثر ما يزعجني)، التي من خلالها تنتقل الكلمات والأصوات. بينما كانت القصائد الغنائية الهندية الأخرى ـ ومعظمها من سينيكا ـ خليطاً من مجموعات صغيرة من الكلمات والأصوات التي اخترت ترجمتها كنوع من الشعر المنظور بغية الولوج في التعقيد المثير لأشكال لولا ذلك لكانت بسيطة ومنمنمة وذلك عن طريق استحضار صورة أشكال منمنمة مشابهة في فنون لغتنا (التي يُفترض أنها معقدة ومتطورة).

ومع أني كنت أعمل على قصائد معاصرة كانت تجريبية بحد ذاتها لكني قمت أيضاً بترجمة مجموعة كبيرة من القصائد المنمنمة للشاعر الألماني يوجين غومرينغر التي اكتشفت أنها أداة مثيرة للوصول إلى الأساسيات المتعلقة بماهية الشعر والترجمة.

---

(١) النافاجو Navajo ، وتلفظ «النافاهو» Navaho أيضاً : أكثر الجماعات كثافة سكانية في الولايات المتحدة، وهم من سكان أمريكا الشمالية الأصليين. وقد تفرق ما يقارب ١٧٠٠٠٠ نسمة منهم أواخر القرن العشرين في أراضي شمال غرب نيومكسيكو وأريزونا ، وجنوب شرق يوتا . يتكلم هؤلاء الأقوام لغة هنود الأباشي ، كما أنهم يُصنفون ضمن هذه العائلة . ولا يمكن تحديد التاريخ الذي هاجر فيه النافاجو والأباشي من كندا حيث ما يزال يعيش هناك معظم هنود الأباشي ـ والمرجح أن ذلك حصل في الفترة من ٩٠٠ ـ ١٢٠٠ م . (المترجمة)

كل ذلك يبقى مهماً عندي، وأعني بذلك الترجمات وغيرها من الاستدلالات وأعمال «الآخرية» المشروعة التي تشكل مهاد مشروعي بمجمله؛ ففي «تنويعات لوركا»، وهي سلسلة من القصائد منذ بداية التسعينيات، تمكنت من أن أخطو إلى أبعد من الترجمة وذلك حينما شاطرت لوركا الكتابة (أو في ترجمتي لسلسلة قصائد لوركا «الأطقم» التي تشكل كتاباً) واعتبرتها مصدراً لي عن طريق عزل الأسماء وغيرها من الكلمات (التي كنتُ أنا آنذاك من استعملها بالإنكليزية) وزججتها، بمنهجية، في تراكيب جديدة. أما في سلسلة القصائد الأخرى، Gematria، فقد استعملت شكلاً يهودياً تقليدياً يتم فيه ربط الكلمات بطرق عددية وبقائمة مفردات تضم كلمات وعبارات مرتبة عددياً مأخوذة من كتاب العبراني المقدس لخلق شعر ـ كما هو الحال مع «تنويعات لوركا» ـ اعتقدت أنه شخصي بالنسبة لي وأنه مخلوق بوسيلة تشترك بما عدّه بليك «أكثر الأفعال إلهاماً: أن تنتهج لنفسك فعلاً آخر». ومع أني واصلت في أعمالي الأخيرة ترجماتي من بيكاسو ومن الشاعر التشيكي الحداثي الكبير فايتزلاف نيزفال، مزجت أيضاً ما أخذته من أعمالهم مع عملي؛ فقمت بتأليف ثلاثة سلاسل من أشعار عددها مائة أطلقت على كل واحد منها تسمية «سيرة ذاتية»، واستعملت مؤخراً ـ في «كتاب الفطنة» ـ صوت الشخص الأول، أي الضمير أنا، في تقصي كل ما يمكن لنا قوله لأنفسنا ـ لا عن ذاتي أنا فحسب بل عن ذوات الآخرين ـ وأتمكن عبر تلك السيرورة من تشكيل الهوية على نحو له مغزى. . . .

وأخيراً، مادام هناك اهتمام باستعمالات الترجمة في قاعة الصف، أرغب بالتحدث، بإيجاز، عن تجربتي الشخصية بهذا الصدد.

اكتشفت في الكلية وغيرها من المؤسسات التعليمية مناهج للترجمة وللترجمة المقاربة تتمتع بأهمية بالغة في تدريس ما نطلق عليه، (وإن كان مشوباً بشيء من عدم الارتياح)، تسمية الكتابة الإبداعية. كنت قبل سنوات كثيرة ألقي دروساً في الترجمة للكتّاب في جامعة ولاية سان دياغو، وكنت أبدأ بترجمات من الإنكليزية إلى الإنكليزية وأنتقل إلى التراجم الموثوقة وإلى التراجم التجريبية والمقاربة التي كنت أصفها لهم. لم أكن أنوي هنا خلق كادر من المترجمين المحترفين بل تشجيع الطلاب على الكتابة ـ سواء أكانوا مبتدأين أو متقدمين كثيراً ـ كي يدخلوا في فعل الاتصال بالكتّاب/ الشعراء الذين سبقوهم. كان يدور بخلدي أحياناً أن لهذا الأمر صلة ما بما يمارسه طلاب الفن في الماضي (ومازلوا يمارسونه، أحياناً، في الحاضر) الذين يستنسخون عمل الآخرين، والذين غالباً ما يكونون من كبار الفنانين. وهنا ـ قدر تعلق الأمر بالشعر ـ لم تكن المسألة متمثلة بصقل مهارات الفرد بلغة أجنبية كأن يتم استعمال أية وسائل متاحة للفرد كي يزج العمل في عمله الشخصي وفكره. لقد نضجتُ في زمن يمكن لشعراء ـ مثلي أنا شخصياً ـ أن يعدّوا عمل أسلافهم ومعاصريهم دليلاً على الدور الحاسم الذي مارسه الشعر والشعراء في تشكيل حاضر ومستقبل جديدين. ومن أجل ذلك ـ ومن أجل المجتمع الأكبر الذي كنا نتوق إليه أيضاً ـ فإن تجارتنا الأساسية، بوصفنا بشراً، هي الترجمة والتعاون. وهذا هو الدرس ـ لا التقنية بحد ذاتها ـ هو ما كنت أحاول إيجاده.

ثمة معنى آخر، ولا شك، تتضمن فيه الترجمة نوعاً من التعاون ـ في ذهن المترجم في الأقل. أنا واعٍ لذلك تماماً وإن بدا مضللاً غالباً كما

أني أترك نفسي، أحياناً، تُصدِّق أن كتابتنا كلها ـ شعرنا كله ـ نشاط يشاطرنا إياه كل من يستعمل لغتنا المشتركة ويوجدها. إن فكرة الشعر المستمد مشاعياً ـ أي شعر القصيدة مهما كانت فردية على النحو الذي أسماه باوند «حكاية قبيلة» ـ هي ما شد انتباهي حتى حينما شعرت بزيفها. ففي عالم يستعر فيه مجدداً هذا النوع من الاتحاد، سأواصل التفكير بهذه التعبيرات أينما قادتني.

التزييف والامتلاك: الشاعرُ مترجِماً

ستيفن كسلر

ذكر دبليو. س. ميروين في ملتقى جمعية المترجمين الأدبيين الأمريكية في ولاية نيو أورليانز مطلع ثمانينيات القرن العشرين: «يعتقد بعض الناس أن ترجمة الشعر صعبة حتماً، لكننا نعلم أن ذلك الاعتقاد يجافي الحقيقة... إنها مستحيلة». لن يمتلك القدرة والتواضع على الاعتراف بمثل هذه الحقيقة الفنية الجوهرية سوى شاعر/مترجم بارع يبغي العمل على أعمال ميروين ويسعى، مراراً وتكراراً، لإبطال مصداقيتها أثناء عمله. هذه المفارقة تجدها في صميم أية ممارسة يقوم بها المترجم؛ فاستحضار قصيدة ما من اصطلاح ما (ثقافة ما، رؤية لفرد ما) إلى آخر يعني، بالضبط، كتابة قصيدة أخرى، وهذا ما يفسر عدم تطابق ترجمتين للقصيدة نفسها تطابقاً تاماً.

لابد من تحريك عدد من المهارات والمفاهيم في هذا المشروع المستحيل والضروري معاً. وحقيقة كون المترجم ثنائي اللغة تساعد، بلا شك، لكنها غير كافية لوحدها أبداً. كما أن الاعتياد على ثقافة الأصل وتاريخه مفيد إلى حد كبير. ولعل دراسة معينة للسياق البايوغرافي والمجازات اللسانية والأدبية، والمناخ التاريخي المحيط بالنص نافع

ومهم إلى حد ما. ومع ذلك، أؤكد أن مهارات الشاعر هي الأكثر إفادة في مجال تمكين الشاعر من التحرك بنجاح من لغة إلى أخرى، جديدة. . . من هذه المهارات والمواهب الضابط التقني، الخيال الحي، الأذن الموسيقية، المقدرة السلبية (أي مبدأ الشاعر كيتس القائل بالقدرة على التحدث من وجهة نظر ذوات أخرى عدا ذات المرء نفسه)، الشجاعة، التواضع، الحدس، الذكاء الحاد، القابلية على إقامة صلات لا محتملة، الحس العاطفي، الغريزة اللسانية، التقمص وقدرات اللاتشخيص عند الممثل.

عندما شرعتُ بالترجمة لأول مرة، حينما كنت شاعراً شاباً أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات كان الأمر تمريناً في القراءة والكتابة معاً. وبدت لي أروع الترجمات التي يمكن العثور عليها آنذاك لشعراء يكتبون بالإسبانية مثل ماكادو، غارسيا لوركا، البرتي، نيرودا مُطفأة قليلاً؛ لا أعني أنها «لم تكن دقيقة» بل «بلا نغم»، وأردت أن أسمع بنفسي كيف سيكون وقعها على أذني بلغتي الإنكليزية الأمريكية أملاً في أن ذلك سيساعد في فهمها.

قد يهزأ الدارسون الأكاديميون، لكن ترجمة المرء لنص أجنبي إلى لغته تعني أنه يقوم بأعمق قراءة يمكن له الوصول إليها؛ فخلال سيرورة تذويب النص الأصل وتحويله إلى لغة جديدة قد تتوصل إلى فهم يفوق بكثير ما تحصل عليه من أمتع التحليلات النقدية. وما إن تفرغ من ترجمة قصيدة ما حتى تشعر كما لو أنك أنت من كتبها. وأنت، في الحقيقة، من كتبها. (لا أعني بذلك أن الشاعر هو أفضل من يعلم ما بداخل القصيدة، فذاك موضوع لمناقشة أخرى)

وأثناء ترجمتي للكثير من قصائد نيرودا ومن ثم نصوص فيسنتي اليكساندر، الأكثر صعوبة، سرعان ما اكتشفت أن الترجمة ورشة مفيدة للغاية في مجال العَروض التطبيقية: كان عليّ أن أتعلم كيف أحاكي النقلات اللفظية عند هؤلاء العباقرة، وكنت بقيامي بهذا الفعل أوسع من نطاق مهاراتي اللسانية والشعرية. وكانت محاولة تقليد الأبيات الشعرية المطولة في قصائد اليكساندر، بغية نقلها بأمانة إلى ترجمة إنكليزية مناظرة لها تقريباً، أشبه بالجهود التي بذلتها في مراهقتي من أجل إتقان السونيتة. ومن خلال وضعي لنفسي تحت تصرف المايسترو، كنت في الوقت نفسه أطور عادات تفيدني في كتابتي الأصل.

وبينما غدت الترجمة، مع مضي السنوات، جزءاً لا ينفصل عن حياتي الكتابية، وجدتُ ـ ولاسيما في تلك الأوقات التي لم يكن لدي فيها ما أقوله في شعري ـ أن ترجمة الآخرين لا تحافظ على نغم إيقاعاتي التقنية فحسب، بل تمكنني من الكتابة عن ثيمات جديدة والولوج في عوالم حسية ما كان لي أن أصل إليها لولا ذلك. وهكذا، كلما انتهى فعل الترجمة بطريقة «لا ذاتية» و«لا شخصية» زاد إثرائه لجهد التحدث بحميمية بصوت شخصي متميز. هذا الديالكتيك ضروري في جانبيّ عملية التبادل وتنعكس أقصى فوائده على عمل الشاعر والمترجم على حد سواء.

هنا تحديداً يبرز سؤال التأثير ولا ريب؛ فحينما تغمر نفسك في عمل شاعر آخر ـ وإن كنت قارئاً، لكن بوصفك مترجِماً موكول لك أن تتبنى شخصية شاعر آخر ـ فكم سيؤثر بك صوت الشاعر ورؤيته؟ وعلى العكس من ذلك، كيف تكون بصمة أسلوبك الشخصي وإمضاءك

اللساني مدموغة بأسلوب شاعر آخر وإمضائه؟ وفي الوقت الذي يراد فيه لأسلوب المترجم أن يشرع نوافذه، مثالياً، أمام ضياء الأصل ليسطع دونما حاجز، سيعمد كل شاعر يقوم بالترجمة إلى جعل الأصل محلقاً في صورته. وحينما تكون الآصرة التي تربط الشاعرين متوافقة طبيعياً فإن سعي القصيدة، بالضبط، يكون وراء تبادل الهويات هذا.

وفي أحيانٍ أخرى يكون التغيير مدمراً. ولعل روبرت بلاي مثال ممتاز للمترجم الذي يحوِّل كل شاعر يترجم له إلى روبرت بلاي آخر. قد ينجح هذا الفعل أحياناً، كما في ترجماته لنيرودا وكابير وبعض الشعراء الشماليين لكن وقع صوته في حالات أخرى، وأبرزها ريلكة وغارسيا لوركا، يكون مغلوطاً تماماً. وتوجد أمثلة لا حصر لها لشعراء/ مترجمين (ويقفز إلى الذهن هنا كلايتون إيخلمن، ناتانيال تارن، وسيء الصيت بين بتي) ممن يزجون بشخصياتهم بين الشاعر الأصل والقارئ بطريقة يتم فيها تعميه الأصل أكثر من إضاءته. إن هذا النوع من «التأثير» الذي يمارسه المترجم في الشاعر هو أبعد ما يكون عن التهذيب.

الجانب الآخر من السؤال يعد الأكثر خداعاً. أنا أعتقد أننا كلما كنا كُتّاباً في مرحلة الشباب، زادت سهولة تأثرنا بما نقرأ (ونترجم). ولهذا السبب يؤثر فينا حتماً عمل الشعراء الذين ننغمر فيهم خلال سنوات تشكلنا. يكمن الخطر، باعتقادي، في تكريس أنفسنا لشاعر واحد قبل أن يكون لنا أسلوب راسخ خاص بنا. لكنني أقول، وانطلاقاً من تجربتي، أن الترجمة تشبه القراءة كثيراً من حيث التأثير: فالكتّاب الذين حركوا مشاعري، والذين أمضيت معهم معظم وقتي، والذين غاصوا في غياهب كينونتي، هم الذين آمل بتذويبهم في داخلي؛ لا بمعنى تقليد

أساليبهم بل أشبه ما يكون بتفهم العالم عن طريق رؤية تلك المدركات الحسية والاستماع إليها وتحويلها إلى موسيقاي الخاصة. الأهم من ذلك أن ثمة أمثلة للكثير الكثير من الأصوات الفردية المتميزة التي جاءت بقصائدها بطرق خاصة بها تحديداً منحتني الشجاعة في أن أثق بأعمق غرائزي كي أجعل صوتي مسموعاً ومحسوساً من مكانٍ حميمٍ، أمين دون الالتفات إلى الكيفية التي يتلقاه بها الآخرون.

لاشك في أن ثمة ما يمكن قوله عن المحاكاة؛ فعلى غرار ما يفعله الرسامون الذين شاهدتهم في المتاحف الأوروبية الذين يستنسخون روائع الفنانين الكبار بأدق التفاصيل، يمكن أن يكون تقليد القصائد العظيمة ـ سواء بترجمتها أو احتذائها في «الكتابة» تأويلياً ـ خطوة فاعلة ينتهجها المرء للعثور على أسلوب خاص به. وحالما يتقن المرء قدراً كبيراً من التقنيات الشعرية، ينبغي له أن يتهيأ لفعل أي شيء، من الناحية التطبيقية، تتطلبه ربات الشعر والفن.

الترجمة في أفضل أحوالها تزييف من نوع ما تعجز فيه العين أو الأذن غير المتدربة عن التمييز بين النسخة والموديل الأصل. ولعل أكثر الترجمات تأثيراً، في خداعها، هي تلك التي تبدو صادقة وأمينة جداً حدّ أنها، أشبه بالقصائد العظيمة، تخلق وهم كونها وليدة الصمت ثم الضرورة وصولاً إلى الحتم.

ومع أن الشعراء المهمين كانوا مترجمين كبار أيضاً، (ميروين، باوند، ريكسروث، على سبيل المثال)، هناك الكثير من الشعراء الذين لديهم إنجاز أقل وكانت ترجماتهم موضع احتذاء بل حتى كلاسيكية: قصيدة Chinese لآرثر ويلي، قصيدة Pavese لويليام آروسمث، قصيدة Homer

لروبرت فتزغيرالد، قصيدة Sappho لماري برنار، قصيدة Horace لديفيد فيري، قصيدة Borges لآلاستير ريد، وغيرهم الكثير. هذا يوحي بأن بعضنا يرى أن ترجمة أعمال عظام الكتّاب، لا ترجمة أعمالنا نحن، يمكن أن تكون طريقة لإدراك قدراتنا، وإن لم يُقدر لنا الخلود. وقد يثير فينا فعل الترجمة قوى إبداعية ما كان لنا أن نعرف بحوزتنا إياها لولا ذلك. وقد نسهم في الأدب ونعمل في الوقت نفسه على إثراء منجزنا الفني.

لكن، ومثلما لاحظ زميل لي شاعر/ مترجم، تنطوي هذه الفرصة على شيء من السخرية حينما نحاول تقديم إسهام ذاتي متعال؛ فحينما نضع مهاراتنا في خدمة تلك الشخصيات الأدبية الكبيرة فإن ظلها سيعمل على حجب النور عن إنجازنا المستقل. وقد يجد كاتب أمريكي معروف بالدرجة الأساس بكونه مترجم لشاعر أجنبي بارز بأن الإهمال يلف عمله الأصل أو أن عمله، على الأقل، يحظى بأهمية أدنى بكثير مقارنة [بذاك الأجنبي] ولاسيّما في مناخ النشر السائد الآن. هذا يشمل أيضاً ما يسمى بـ«المستقبل المهني»، وهذا موضوع يفكر به كل من يكتب لكن أحداً لم يناقشه علناً كما يبدو.

لم أشعر مطلقاً بصراع المصالح الذي تحدث عنه زميلي؛ أنا لا أرى كيف يمكن أن يؤثر عملي، بوصفي مترجماً، تأثيراً سلبياً في سمعتي بوصفي شاعراً، ولاسيما إن كان ما أنجزته جيداً. المهم أن يكون المرء مرئياً بوضوح بوصفه مترجماً ناجحاً وهذا، باعتقادي، يرفع من درجة مصداقيته بوصفه كاتباً وإن لم «يُترجَم» ذلك إلى زيادة في مبيعات كتبه وإطراء كبير من نقاده. الناس تحترم من ينجز عمله ببراعة (لكن هذا لا

يعني أن تجعل نفسك لا مرئياً داخل العمل)؛ وإن الوصول إلى مستوى معين من البراعة الفنية في العمل بصفة مترجم بمقدوره أن يؤدي إلى تعزيز مكانتك كاتباً. وقصائدك، في النهاية، تحيا أو تموت بمشيأتها.

ما يحفزني، أكثر من مسألة المستقبل المهني، هو الزمالة العالمية بين الشعراء التي من خلالها يوسعون من المدى الذي يوصلون فيه كتاباتهم لبعضهم الآخر بمواصلة العمل على تحويلها إلى لغات جديدة، والعثور على قراء جدد، وإحياء قيمة العمل المنفرد الذي سرعان ما يمس أرواح أناس في جانب آخر من العالم. وهكذا يمكن أن يصير الشعر والترجمة مشروعاً تبشيرياً لا تتمثل رسالته بنشر أية عقيدة خاصة أو تخليص الأرواح، بل بإدهاش الناس أو تفجير بعض المتفجرات الصغيرة داخل وعيهم، ولإثراء الحياة كلها عبر قدرة العالم التي جرى بخسها إلى حد كبير. القيام بالترجمة يجعل المرء يبدو مثل ثائر مهذب جداً يعمل على تقويض مدركات الواقع التقليدية والتعالي عليها وتحويلها عموماً.

من منا لم يشعر، وهو يقرأ سافو (أو تو فو أو ريلكة أو مندلستام أو بورخس) مترجَماً، بإحساس لا يهدأ بضرورة إعادة التفكير بكل شيء والتشكيك بافتراضاتنا وإيلاء المزيد من الاهتمام لما هو ماثل أمامنا. لقد مُنِحتَ، بوصفك مترجِماً، امتياز كونك أداة لهكذا نوع من الوحي؛ فمجرد كتابة المفردات الجديدة للقصيدة الأخرى باللغة الإنكليزية هو عملية ضبط قوية لما قد يحدث في زمن لاحق. وما تتعلمه في تلك السيرورة سيتجلى، عاجلاً أم آجلاً وبطريقة ما، في كل ما تفعله أثناء الكتابة وخارجها. وبذا تكون كتابتك لقصائدك فعل ترجمة؛ فأنت تأخذ مفردة لا منطوقة من مصدر خفي آخر وتنزلها إلى لغة تكفي لجعل ما

تشعر به ما تعنيه. ومجدداً، تكون الترجمة كلها إضافة لا نقصان فيها.

الاستثناء الوحيد ربما هو الوقت؛ فقد ينجح بعض الكتّاب في الكثير من المشاريع المتزامنة، (ولا داعي للتحدث عن الوظيفة والالتزامات العائلية)، وينجحون أيضاً في التنقل من أحدها إلى الآخر بالطريقة التي يبرع بها النقّار [العازف على آلة نقر] في الرقص فوق طبوله وأجراسه وخلاخله وأصناجه ومطارقه وأدواته أثناء عرض مطوّل ويسهم كل صوت منها في إحداث التناغم [الهارموني] مع الأصوات الأخرى.

وهناك أيضاً من يركزون، بكل ما أوتوا، على عمل واحد فقط حتى يكتمل. أما الأشخاص الذين لديهم وقت محدد فإن مسألة كيفية تقسيمه بين مختلف رغائبهم والتزاماتهم تعني حتماً التضحية بجزء من عاطفتهم. ومع وجود استثناءات معينة، ثمة الكثير من الأمور التي يمكن للمرء إنجازها في يوم واحد. وبحسب تجربتي، فإنه كلما زاد إنجازي في مجال ما، زاد الإلهام الذي تمدني به المجالات الأخرى كما لو أن الكتابة والترجمة، الشعر والنثر، المقالات والتحرير ليست محددة أو حتى منفصلة بل يعزز أحدها الآخر، وتشكل كلها جزءاً من السلسلة الإبداعية نفسها. وبينما نكتشف الكثير من الأصوات التي في داخلنا عن طريق شعراء اللغات الأخرى، فإننا ننطوي أيضاً على المزيد من القدرات التي يمكن أن نستخرج منها الإلهام والرؤية التي تضفي القيمة على عملنا.

قد تكون الترجمة طريقة للعثور على أصوات لحالات هوسنا الصامت؛ فنحن مغمورون في مجاهيل لم نكن نعلم ربما أنها تصطادنا. وكما هو الحال عند كتابتنا لقصائدنا، فإننا مضطرون إلى مواجهة جوانب من

أنفسنا لم نكن نرغب بمعرفتها ربما. إن الترجمة ـ سواء بممارستها أو بقراءة نتائجها ـ تعمل باستمرار على إقصاء الحدود ودفع رحلتنا الصغيرة الموحشة إلى أبعد من التخوم؛ تدفعها أعمق نحو الداخل.

قد يحلو لي أن أتخيل أنه حتى المترجمين الذين لم يكتبوا قصائد بأنفسهم يشعرون أيضاً بهذا الإحساس الاستكشافي حينما ينقلون أبيات الشاعر الأجنبي إلى لغتهم الخاصة. ومع أنهم قد لا يظنون بأنهم شعراء، لكني أعجب كيف أنهم لم يتملصوا من هذه الهوية طوال الوقت الذي يترجمون فيه القصائد لأن مترجم الشعر مهما كانت درجة أدائه لتلك المهمة المتواضعة يتحول، بفعل خيمياء غريبة، إلى شاعر مع مرور الوقت. لكنهم ممتلكون من شاعر آخر يحدد مجرى ذلك الصوت الصادر من مكان أبعد بكثير من حدود الصفحة التي رُصِفَت فوقها الكلمات. إن هذا الشعور بالامتلاك، الذي يتحدث عنه البايوغرافي أحياناً، هو أحد أكثر الجوانب غموضاً وتشويقاً في مهمة المترجم. علينا، إذن، أن نبقى عُرضة لأن تستولي علينا قوى لا نفهمها. وأنا على يقين من أن هذا يحدث حتى للمترجمين الذين لا يملكون الجرأة على أن يطلقوا على أنفسهم تسمية شعراء؛ وإذا لم يرادوهم هذا الشعور فإنهم ربما يكونوا قد سلكوا الطريق الخاطئ في العمل.

اعتاد صديق لي، يعذبه أنه مكره على وصف الأصوات التي تجوب رأسه، أن يتكلم عن الشعر بوصفه مرضاً. وبعد أكثر من ثلاثين سنة أمضاها يعيش بهذا الاضطراب يمكن لي أن أُعدِّل تشخيصه فأقول أنه معالجة أيضاً، إن لم يكن العلاج الذي لم يتمكن العلم حتى الآن من تفسير قواه العلاجية. ولإن لم تكن الترجمة وسطاً ناقلاً. . . إذ يقال

أحياناً عن الأغاني التي تبث في الراديو بأنها «مُعدية». . . فإن من ينخرط منا في هذا السلوك عالي الخطورة يتحمل مسؤولية جسيمة ومتهورة في آن. الشعر مُعدٍ ومهمة المترجم أن يصاب بتلك العدوى وينقلها لمن حوله.

شعراء يترجمون لشعراء

ثاليا بانديري

الشاعرة الاسرائيلية يهوديت هيلر والشاعر الأمريكي أغا شهيد علي (مولود في كشمير ومترعرع فيها) كانا صديقين حميمين لعقد من الزمان وعملا معاً خلال السنوات الأربعة الأخيرة إذ ترجما الشعر لأحدهما الآخر. نقدم هنا بعضاً من قصائدها وترجماته لها. وتعدّ «مسوخ ٨,٢» (خريف ٢٠٠٠) مجموعة مميزة لأغا شهيد تضمنت بعض ترجماته من الأوردية لقصائد فائز أحمد فائز وقصائد هيلر من العبرية فضلاً عن قيام هيلر بترجمة بعضاً من قصائد شهيد إلى العبرية.

كان الثالث عشر من نيسان ٢٠٠١ هو اليوم الذي تقرر أن تقرأ فيه يهوديت وشهيد عمليهما ويتحدثان عنه أمام حلقة الترجمة الأدبية في الكلية (المؤلفة من خمسة أشخاص) عن موضوع «شعراء يترجمون لشعراء». للأسف لم يتمكن شهيد من الحضور لأنه كان يصارع مرضاً عضالاً بشجاعة وسمو؛ فتحدثت يهوديت لوحدها.

أجريتُ مؤخراً حواراً مع يهوديت في منزلها في امهرست. كانت، مثل شهيد، حنونة وسخية في وقتها وصداقتها فضلاً عن كونها طباخة ماهرة وإنسانة مرنة لا مرائية. إنها، مثل شهيد، ترى إمكانية أن تقام وليمة

العقل (الشعر، الأفكار) فوق مائدة الطعام والشراب الجيد، وبكل تلقائية. تبدو لي الآصرة الاقوية التي تربطهما صديقين شاعرين أمراً ملفتاً للانتباه بل نادراً قطعاً.

حينما تحدثت يهوديت عن شهيد الذي خبر القراء طاقته وجاذبيته قبل كل شيء، بدا لي أنه كان حاضراً بيننا، كما كان ظرفه وفكاهته وحبه للعالم والناس كلهم (حتى جيري سبرنغر) جزءاً من هذا الحوار.

ثاليا بانديري

* * *

ـ كيف التقيتما أنتِ وشهيد؟

التقينا أولاً، مثلما يروي شهيد الحكاية، حينما جاء ليقرأ في الجامعة؛ حينما كان يجري مقابلة للحصول على وظيفة. جاء ليتناول العشاء في بيتي مع صديقي، شقيقه إقبال الذي كان أستاذاً هنا في الجامعة. في اليوم التالي، حضرتُ القراءة التي كان يلقيها في قسم اللغة الإنكليزية. كان شهيد يشير إلى ذلك دائماً بقوله: جاءت لقراءتي الأولى في امهرست». لكني أذكر أن الأمر حدث على نحو مختلف قليلاً. كانت المرة الأولى لي التي ألتقي بها شهيد هي على رف أحد الكتب، قبل مدة طويلة من تعرفي عليه. كنت في متجر كتب اتكوس/ البيون حينما شدتني مجموعة «هيملايا نصف انش». فتحت الكتاب لتكتسحني القصيدة الأولى «بطاقة بريدية من كشمير». صرختُ. شعرتُ أنها تحمل صوتي أنا لا غيري. أدركت حينها أني لم أكن هنا عبثاً؛ فانتابني الغضب والحيرة من كوني هنا، لكني في الوقت نفسه لاحظت أني حينما عدتُ للمنزل صرت مختلفة، تغيرت. كان كل شيء يتغير. كنت أتغير.

شعرتُ أني ما عدتُ أنتمي لأيما مكان ولم أكن أؤمن بقصائدي كما لو أني أضعتُ صوتي/لغتي. كان هنا ثمة شخص حقيقي يرتدي مشاعري وأفكاري بالكلمات لتبدو أكثر دقة وتفصيلاً مما أستطيع القيام به إطلاقاً. فكرتُ مع نفسي: مرحى! ثمة أناس آخرون ينتبهون حقاً إلى ضياع اللغة ويعترفون به وينوحون عليه. لم أكن وحدي من تفعل ذلك. عليّ أن أحصل على الكتاب.

بعد مدة قصيرة، صادفَ أن زارني في بيتي صديقي إقبال (الذي كان شقيق شهيد دون أن أعلم بذلك) ولاحظ الكتاب على طاولة غرفة المعيشة خاصتي حيث أحفظ الكتب والبحوث التي أقرأ. سألني «ما رأيك بهذه القصائد؟». أجبته «لا تُصدَّق! إنه شاعر لا يُصدَّ ق! دائماً ما كنت أعاني من قراءة الشعر المكتوب بالإنكليزية وكان يتوجب عليّ أن أبذل مجهوداً كبيراً لكن هذا العمل أشبه بمن يشرب ماءاً، لا يستلزم جهداً. . . أنت تعلم أنه كشميري أيضاً». قال إقبال «أها! نعم»، ثم أشار إلى صورة شهيد على الغلاف الخلفي وسأل إن كنتُ ألاحظ التشابه بينهما. «يهوديت، إنه أخي!». قلت «غذاً احضره معك على العشاء. بعد مدة قصيرة التقيت بشهيد وتوثقت علاقتنا بعد مجيئه للجامعة».

ـ هل بدأتما بالتعاون على ترجمة شعرك؟

حصل ذلك لاحقاً؛ الصداقة كانت أولاً ومعها تبادل الحديث والأفكار. لقد فهمني شهيد تماماً. ومثلما أخبرتك قبل قليل، حينما غرقت في مجموعته لم يكن الأمر محض مصادفة، كنت متخوفة، شعرتُ بأني ضعت؛ بالضبط مثلما يقول عنوان كتاب إيفا هوفمن «ضائعة في الترجمة». لقد تماهيت مع مجموعة شهيد. للغة الإنكليزية الكثير من

الكلمات التي تقابل كل شيء؛ إنها لغة كاسحة تماماً بينما العبرية، بالمقارنة بها، أشبه بلغة مشفرة. أنا أتحكم بالعبرية لأني أعرف لغتي حقاً؛ أفهم تركيبها ونحوها، وكل دقائقها وظلال معانيها. . كل شيء يمكن إنجازه بالكلمات.

كنتُ واحدة من الذين يقرأون كل شيء: الروايات، الصحف، كل شيء على الإطلاق، في إسرائيل. ولديّ أيضاً حلقة أصدقاء خاصة بي؛ بعضهم شعراء وبعضهم كتّاب. كنا نتحلّق حول القهوة ونتجاذب أطراف الحديث ونستمر فيه؛ نتحدث في كل شيء وعن أي شيء ونعمل على قدِح أفكارنا على الدوام. ومع أني أرى العيش في إسرائيل محفزاً لي، كان للعيش في اللغة الفعل نفسه؛ فما أن أتمشى في الشارع تتناهى إلى مسامعي عبارة ما فأجمع منها كلمات بيت جيد ؛ شيئاً قد يصير بذرة لقصيدة.

هنا شعرتُ بعزلة مطبقة؛ مضطربة من هذه اللغة التي لا تحفز الذهن، بالنسبة لي طبعاً. أنا أحب الأدب و اللغة وقد شعرتُ أن لا أحد يعرف شيئاً عني؛ عن ذلك الجزء مني. كنتُ قد غادرت عالماً كنتُ أجد فيه أناي، كنتُ شخصاً. اعتقدتُ أن ما عاد بمقدوري أبداً كتابة قصيدة هنا، وقد فهم شهيد ذلك بل أنه كان ليقول أموراً من قبيل: «لابد أن الأمر في غاية المشقة حقاً أن لا تتاح لكِ لغة ما؛ أن تكوني شاعرة بلا لغة». دائماً ما كان يشجعني على الكتابة، ويحثني، مثل أب أو أخ، على الالتقاء بأناس يعرفهم، بشعراء آخرين. كان يقول «أنى لكِ أن تعيشي هكذا؟ كنت سأموت لو كنتُ مكانكِ!». كنتُ ميتة بالمعنى ذاك. كان في غاية الأهمية عندي أن يستشعر شهيد ذلك الجانب من حياتي ويعترف به.

حدثت نقطة التحول قبل خمس أو ست سنوات؛ كنتُ ألتقي شهيد وإقبال على العشاء. وبالضبط قبل أن أغادر منزلي، أخبرني ناشري في إسرائيل أنه سيتم طبع أول مجموعة لي وعنوانها «ذات المعطف القرمزي». كدتُ أخرج من جلدي من فرط سعادتي. حينما دخلت المطعم حيّاني شهيد بطريقته المعتادة؛ حنوناً ولطيفاً وهازلاً بعض الشيء ومبتهجاً وساخراً من نفسه. «أكثر من متوهجة عزيزتي». حدثتهم عن مجموعتي وكم يعني لي أنهم اختاروها للنشر لأن أقسى ما كنتُ أعانيه هو فقدان الحافز، فأنا أكتب بالعبرية وأعيش بالإنكليزية؛ أنشر بالعبرية لا بالإنكليزية وليس ثمة من يقرأ هنا ما أكتبه أو يبدي لي رأيه سواء أكان ذلك نقداً بناءً أو فقط يقول «قرأتُ قصيدتك» أو «ذلك البيت منها» أو «أنا معجب بذلك البيت من قصيدتك!». حينها قال شهيد «ذاك أمر بالغ القسوة حقاً، ينبغي أن تتاح لكِ لغة في الأماكن كلها. سيكون من دواعي سروري ترجمة قصائدك».

ـ «لكنك لا تعرف العبرية. .».

* «لكني أعرفكِ! تحديني، عزيزتي، تحديني. . امنحيني الاستعارات والمجازات كلها. . .».

لكننا حتى ذلك الحين لم نكن قد بدأنا العمل على الترجمة. لم أكن أرغب بأن أثقل عليه ولهذا استغرق ذلك بعض الوقت. لكن حينما مرضت والدته وانتقلت العائلة كلها هنا للاعتناء بها، كنا نجلس معاً في الشرفة ونتحدث في الشعر والقصائد. يوماً ما، وبينما كنا نتحدث عن عن دلالة الرمان في إحدى قصائدي، طلب مني أن ألقي عليه تلك القصيدة. بمقدور شهيد أن يقنع أي شخص بالقيام بأي شيء. ولهذا

ألقيت عليه القصيدة بالعبرية فقال «حسناً، هذا جيد. الآن أخبريني ما الذي تعنيه؟». كانت قصيدة عن الفراق، وتلك كانت أول قصيدة نترجمها معاً.

ـ مادام شهيد لا يعرف العبرية، كيف عملتما معاً على ترجمة قصائدك؟

كنتُ أترجم له القصيدة حرفياً وأضيف له أية معلومة ممكنة: الإحالات الجغرافية، الأعراف، الاقترانات الثقافية، كل شيء. كانت لإحدى قصائدي هوامش بلغت الثلاث صفحات. وبهذه الطريقة تحديداً بدأنا العمل. لم نقم بما قمنا به فقط بوصفه عملاً، ولم يكن النشر هدفنا، بل كان ذلك محض طريق شقه شهيد للولوج إلى عالمي، كي يعرفني، وطريق أشقه أنا كي عرفه. أعتقد أن الأمر كان أكثر من أي شيء آخر. كان هذا طريق أشقه أنا شخصياً لأفعل له شيئاً ما كان لأحد غيري أن يفعله ولاسيما أثناء تلك اللحظات الحزينة التي كان يمر بها (مرض والدته الشديد ووفاتها). أحياناً كنا ننجز عملاً قليلاً جداً لأننا كنا نجلس على الأريكة نتجاذب أطراف الحديث ونمزح. كانت ترتسم على وجهه تلك النظرة، كما لو كان يحمل فكرة ساخنة، ثم يقول شيئاً ساخراً جداً أو ملهِماً جداً. لم تكن مهمة ترجمة قصائدي مع شخص آخر بالمهمة اليسيرة؛ كان عليّ أن أشرح له كي أدخله في جو القصيدة. أحياناً كنت أشعر بالانكشاف التام ولم أرتح لذلك كثيراً. أذكر أني قلتُ له مرة، بهذا الصدد، شيئاً من قبيل: «الأمر أشبه بالتعري أمام الناس»، وكان رده: «ليس أمام الناس، عزيزتي، بل أمامي أنا فقط».

كان شيئاً مميزاً جداً وقد سهّل شهيد الأمر عليّ؛ كان نِعمَ النصير فما إن أكتب قصيدة حتى يطلب مني، على الهاتف وبكل حماس، أن أقرأها

عليه، «دعيني أسمعها!». وبعد أن يسمعها كان يقول «عزيزتي، لم أفهم شيئاً! الآن أخبريني ما الذي تعنيه. . .». كانت تلك طريقتنا للبدء بالتفكير بالقصيدة باللغة الإنكليزية، لكنه كان يثير غضبي أحياناً لأنه كان يبعثر النص إلى أجزاء كي يتسنى له الفهم (وهذا بالضبط ما عنيته حينما شعرت بالعري)؛ لم يكن غرضه أن يوافق أو يخالف، بل أن يفهم. فمثلاً، في قصيدتي «الشاطئ كله في قصر» أتحدث عن «حوالات نقدية في الرمل»، سألني شهيد: «من حرر هذه الحوالات ؟ ومن أين جاءت؟». كنت مندهشة من قوله: «ما خطبك! هل شاهدت في حياتك بنوكاً رملية؟ إنها الريح بلا شك!». كان يطرح هكذا أسئلة دائماً: «ما الذي تعنيه بذلك؟» وكنت أقول: «أنا أعلم بما أعنيه، أنتَ أخبرني ما الذي تفهمه منها»، فيرد عليّ «لا، لا، أريد أن أكونكِ، أريد أن أكون أنتِ الآن كي أكتب القصيدة بالإنكليزية؛ إننا نعيد كتابتها». وهذا ما فعلناه.

ولهذا السبب، لم تكن ترجمة القصائد حرفية بل كان مهماً جداً أن تبدو القصائد جيدة؛ جيدة بالإنكليزية وليس فقط أمينة لأفكاري. ولهذا السبب قد تتحول قصيدة طولها خمسة أبيات بالعبرية إلى قصيدة طولها تسعة أبيات بالإنكليزية بسبب السياق والمجازات والعبارات التي ينبغي هدمها وإعادة رصفها من جديد.

قد تعني الكلمة أو العبارة في العبرية خمسة أشياء مختلفة في الوقت نفسه، لكن في الإنكليزية علينا اللجوء إلى خيارات. لكنه لم يكن يرغب بالخيارات، أراد أن تكون المعاني كلها حاضرة عنده، ولهذا تجد بعض القصائد رائعة جداً، بل أروع، حدّ أني أنظر لها وكأنها قصائد جديدة بالإنكليزية لا أرتبط معها بأية علاقة. ومع أني لا يمكن أن أتيقن من

كونها قصائد جيدة أو غير جيدة بالإنكليزية لكني أحبها حينما يقرأها عليّ.

أرغب بالقول بأن شهيد يملك أذناً مذهلة؛ كان يستمع للعبرية ويريد دائما سماع القصيدة. كان يطلب مني أن اكتب له القصيدة بحروف إنكليزية (دون ترجمتها) حتى يتمكن من متابعتي. كان يسمع الوزن ويكرر الإيقاعات. كما يرغب أيضاً برؤية النص العبري وأن يرى كيف تبدو القصيدة على الصفحة، بل مع انه لا يمكنه القراءة بالعبرية كان بمقدوره التعرف على الإيقاعات أو الأوزان والتكرارات؛ بل كان بمقدوره التعرف عليها بصرياً.

هكذا عملنا في امهرست؛ كنا نلتقي كل ثلاثاء في حوالي الساعة الرابعة بعد الدرس لنذهب إلى منزله. كنا نعمل لساعتين ونأكل ونشاهد أفلام هندية قديمة على الفيديو. كان يترجم لي الكلمات والأغاني ونعمل لبعض الوقت. وفي السنة التي كان فيها في يوتاه، زرته في عطلة نهاية الاسبوع وكان العمل مكثفاً جداً.

كان مغموراً جداً بالعمل. لم نغادر الشقة مطلقاً وكان أقرب مكان نصل إليه هو النافذة لنستنشق الهواء ونتطلع في سماء الليل لنخرج بعدها إلى مدينة سولت ليك الجميلة. وتمكنا خلال يومين من إنجاز عشر قصائد، وكان ذلك فوق الخيال.

ـ هل تعتقدين أن معرفتك للإنكليزية صعبّت عليك إطلاق سراح القصيدة؛ بأن تريها مترجمة؟

قبل أن ألتقي شهيداً، ترجم شخصان بعضاً من قصائدي لكني لم أحب ما قاما به. كان الأمر صادماً فقد شعرت أن قصائدي أشبه بإطار سيارة

مفرغ من الهواء. كان أحد هذين الشخصين شاعراً؛ لكن فقط كونك شاعراً لا يعني أن بمقدورك ترجمة شعر شخص آخر؛ عليك أن تحس بالقصائد وتشعر بها، وبالأفكار، وباللغة، وبالشاعر. مع أننا، أنا وشهيد، كنا نتجادل أحيانا، لكننا كنا في روح الصداقة ويعتز أحدنا بالاخر دائماً. لقد اجترحنا لنفسينا آصرة قوية جداً. أشعر أني تعلمت الكثير منه. صرت أعرف كيف أن العمل داخل ضوابط رسمية يحررك ويمنح العمق لشعرك؛ انه يجعل عملك يطير بجناحين. وكونك قادر على الكتابة بطريقة منضبطة باستعمال مقاييس تقليدية، يمكنك أيضاً من خلق أشكال شعرية خاصة بك لتحقيق الانسيابية التي تتأتى من إحساسك بوجود نظام ضمني.

ـ لأنكِ ترجمتِ أيضاً بعضاً من قصائد شهيد إلى العبرية، هل كان تعاونك مختلفاً ما دمت تعرفين الإنكليزية؟ كيف تصرفت حيال ذلك؟

شهيد ترجم شعري بالدرجة الأساس، وأنا لم أترجم له كثيراً؛ فالانتقال من العبرية إلى الإنكليزية يتضمن انتقالاً من لغة مضغوطة جداً وموجزة إلى لغة مكتنزة بالكلمات. أما التحرك من الإنكليزية إلى العبرية فيعني العكس: اذ يتوجب عليّ الآن أن أتحرك من الواسع إلى الضيق كي تنكمش اللغة مجدداً، الامر اشبه بقلب أحد كُميّ [القميص] بطناً لظهر. لاشك في أن شهيد دفعني لكتابة كل تلك الهوامش له لكني حينما كنت أترجم شعره لم يساعدني في ذلك كثيراً، كان فقط يقول «أنا أثق بك، أنا أثق بك، أنا أثق بك». وحينما سألته، ما الذي تعنيه في هذه الجملة؟ كان يرد عليّ «ما هو باعتقادك؟». وهكذا كنا نتملص من بعضنا. لكن حينما أكون في ورطة ينبغي عليّ فيها أن انتقي من بين خيارات الكلمات

فإني أقول «بمقدوري أن أترجمها بتلك الطريقة أو تلك دائما بأن أختار المعنى الأبسط. كان دائماً ما يحب الاستماع إلى الترجمة العبرية، وقد رغب فعلاً بالذهاب إلى إسرائيل لكن من غير المرجح أنه سيتمكن من ذلك الآن. لكن كل شيء ممكن عند شهيد، وحتى لو لم يتمكن من الذهاب فإني سأجعله يتواجد هناك عبر شعره».

خدعة تحاكي «هوديني»[1]:

الشعراء والمترجمون والترجمة

مارتن ميجر

الأخطاء الرائعة هي المحلل النفساني للشاعر والترجمة الأصعب للشعر على الإطلاق.

لِمَ تترجم الشعر حينما يكون بمقدورك، في الوقت نفسه أو أقل من ذلك، أن تكتب قصيدة بنفسك؟ «لأن أفضل طريق للوصول إلى أعماق القصيدة هو ترجمتها»؛ هذا ما يؤكده الكاتب والشاعر والمترجم النمساوي راؤول شكروت الذي تحدث خلال الاحتفال الدولي للشعر في روتردام عن إمكانية ترجمة الشعر مع محررتين من مجلة PIW:

(١) هوديني: ساحر أمريكي من ديترويت اسمه الأصلي إيريك ويز (مولود في بودابست في ٢٤ آذار ١٨٧٤، ومتوفى في ٣١ تشرين الأول ١٩٢٦) اشتهر بقدرته الفائقة على الخروج من أصعب المواقف والخدع البهلوانية. عمل في بداية حياته راقصاً بهلوانياً على أراجيح السيرك لكنه اكتسب في عام ١٩٠٠ شهرة عالمية بسبب أدائه الجريء وقدرته الفائقة في التخلص من الأقفال والحبال والأصفاد التي يتم تقييده بها أثناء العروض، فضلاً عن مهارته في تحرير نفسه من أضيق الأماكن بدءاً بعلب الحليب والتوابيت وصولاً إلى السجون والزنزانات. وقد اعتمد هوديني ذلك على قدراته الخارقة في فك الأقفال وعلى قوته البدنية الهائلة.(المترجمة)

الشاعرة والمترجمة الكرواتية سيبيليا بيتلفسكي والأمريكية ـ الإسرائيلية ليزا كاتز اللتين ترجمتا شعراً عبرياً إلى الإنكليزية. تقول سيبيليا أن «الترجمة أفضل طريقة للقراءة، كما أنها مغامرة لا مهنة؛ تربطني بالشعراء الذين أترجم لهم علاقة حميمية». تضيف ليزا كاتز قائلة: «يبدو الأمر أحياناً بأن تشعر وكأنك محلل الشاعر». في حين يواصل راؤول قوله بأن «الترجمة تعدّ أيضاً طريقة لممارسة كتابة الشعر ومن الأفضل الإكثار من الممارسة قبل الشروع بكتابة قصيدة».

وتساءل إيلجا ليونارد بفجيفر، الشاعر والناقد الهولندي الذي اشترك في المناقشة، عن أصعب شعر ترجمه كل واحد من هؤلاء الثلاثة.

أجاب شكروت: «بالنسبة لي كان الأمر بمثابة ملحمة كلكامش»؛ فهذه القصيدة الملحمية التي يرجع تاريخ أقدم شذراتها إلى ألفيّ سنة قبل الميلاد لم تترجم إلى الآشورية إلا قبل مائة وخمسين سنة. المشكلة التي ترافق ترجمة كلكامش هي صعوبة فهم مصطلحات النص الأصل. ليس هذا فحسب بل أن بعض أجزاء النص مفقودة. فإذا قارنت ترجمات كلكامش كلها ستلاحظ أن ليس ثمة جملة تشابه أخرى؛ ليس ثمة أساس فيلولوجي يخص «الترجمة السليمة».

ومع هكذا مثال يظهر شكروت من أنصار الجدل القائل بعدم إمكانية ترجمة الشعر. لكن ذلك لا يبرهن الحالة؛ فهو على الرغم من اعتقاده بأن معظم الترجمات هي انعكاسات رديئة للأصل، يوجد، لحسن الحظ، شعراء ممن تجرءوا على الاضطلاع بمهمة ترجمة الشعر؛ وفي مثل هكذا ترجمات يعاد خلق القصيدة بدلاً من ترجمتها.

لكن ألا يضيع الكثير من الأصل في مثل هذه الترجمة؟

تقول بيتلفسكي أن «أصعب جزء في الترجمة هو إعادة خلق العطر الدلالي الذي ينث من الأبيات الشعرية». وهذا يفسر أسباب اعتقادها بضرورة أن يجد المترجم حلاً للتعويض، بطريقة ما، عن ضياع ذلك العطر؛ فما يبدو للوهلة الأولى خطأً ترجمياً قد يكون حلاً ممتازاً مادام يؤدي الغرض. وقد شاهدت بيتلفسكي بنفسها كيف أن أحد المترجمين أخطأ بقراءة كلمة في نصها ومع ذلك أضافت نتيجة سوء الترجمة شيئاً للأصل.

وذكر الشاعر الأيرلندي ماثيو سويني، الذي كان حاضراً في المناقشة، قصة مختلفة؛ إذ اكتشف أثناء إقامته في لاتيفيا أن عنوان القصيدة لمجموعته «جناح عرس» قد تُرجمت كما لو أنها تتكلم عن «بذلة عرس» لأن المترجم لم يكن يعرف معنى كلمة جناح[1]. وكانت النتيجة تقديم قصيدة سخيفة بالمرة أفسدت له المجموعة المترجمة بأسرها على الرغم من أنه لم يكن بمقدوره الحكم على جودة البقية.

كيف يمكن لنا، واقعاً، أن نقول عن ترجمة ما أنها جيدة أو حتى دقيقة إن لم نكن على معرفة باللغة الأصل؟ فكل قارئ تواجهه ترجمات كثيرة لقصيدة واحدة يشعر أي منها هي الأفضل حتى من دون أن يعرف كلمة واحدة من الأصل. علامَ يعتمد هذا الحُكُم؟

لكل قصيدة «تركيبتها» الشعرية الخاصة بها، بحسب قول شكروت، وواجب القارئ أن يكتشف تلك «التركيبة» وأن يشرع بترجمتها بلغته

(١) جدير بالذكر أن الشبه (في الكتابة باللغة الإنكليزية) واضح جداً بين مفردتيّ Suite (أي جناح في فندق) و Suit (أي بذلة)، وربما التبس الأمر على المترجم لأني شخصياً وقعت في الخطأ نفسه حينما كنت أترجم هذا المقال. (المترجمة)

الخاصة. كما أنه يؤكد إمكانية التعرف دائماً على الترجمة الناجحة بذاتها لأن «التركيبة» تجعل منها كلاً موحداً تتلاءم فيه الأجزاء المكونة كلها.

وذكرت كاتز أن لديها ميل إلى جعل ترجماتها تبدو «مألوفة» أكثر حينما تتضمن القصيدة الأصل شواذاً أو مجهولات في قواعدها النحوية أو في أية عناصر أخرى. ومع ذلك أكد المشاركين الآخرين أن ذلك قد يؤدي إلى «تخفيف» القصيدة؛ وفسرت كاتز ذلك بقولها «لا توجد قصيدة لا يمكن ترجمتها»؛ ثمة في إسرائيل فكرة تقول بعدم إمكانية ترجمة العبرية إلى الإنكليزية ترجمة سليمة. ويعتقد الإسرائيليون أن ثقافتهم غير قابلة للفهم لدى الآخرين. أنا لا أتفق مع هذا الطرح؛ فالثقافة ـ والشعر أيضاً ـ يمكن ترجمتها مع أنك تفقد خواصاً معينة في اللغة عند الترجمة. بإمكانك أن تنقل أي شيء إن بذلت في محاولتك مجهوداً كافياً.

رد بفيجيفر: «هذا مطمئن تماماً؛ لكن أليس الشعر معنيّ بخواص اللغة هذه أصلاً؟ وافقه شكروت الرأي وواصل الحديث عن افتراضات معينة يمكن أن تعترض طريق الترجمة الجيدة، فمثلاً إذا كانت القصيدة الإغريقية تستعمل نظام التشطير السداسي فإن الكثير من المترجمين يعتقدون بضرورة استعمال الشيء نفسه في الترجمة».

أجاب شكروت: «لكن هذه سخافة لأن لكل لغة سرعتها. فالإنكليزية، على سبيل المثال، أقصر بكثير من الإغريقية. ولهذا من الأفضل لك ـ بدلاً من استعمال نظام التشطير السداسي بغض النظر عن ماهيته ـ أن تجد بنفسك التفعيلة الملائمة كي تنقل السرعة والشعور اللذين يصورهما النص الأصل».

وهو يرى أن الأفضل للمترجمين أن يختاروا حلاً وسط هو الأسلم بين

الترجمة الأكاديمية والترجمة الشعرية. ويؤكد أن «الشعر ليس دلالياً أو فلسفياً؛ بل هو رقصة باليه تمارسها الكلمات التي من خلالها يثير المترجم إيحاءً في داخل القارئ. لا يمكنك أن تفصل المحتوى عن الشكل لأن أحدهما يوحي بالآخر، والمهم في الترجمة هو التأثير. الترجمة الجيدة هي التي تتمتع بتأثير؛ بل هي التي تفعل فعلها.

اتفقت معه كاتز بالرأي قائلة: «الترجمات لا تستهدف من لديهم معرفة بالنص الأصل ولهذا السبب يكون الهدف ـ أي الترجمة ـ أهم من تمثيل الأصل بالضبط».

شكروت: الترجمة، أساساً، وصلت إلى مهرب «هوديني» من خدعة الأصل؛ وهذا نوع من سحر الساحر. وهذا هو السبب الذي نجد فيه أن ٩٩٪ من الحالات يتطلب فيها الأمر وجود شاعر ليترجم الشعر جيداً».

فهرس الأعلام

ويليس بارنستون	Willis Barnstone
خورخي لويس بورخيس	Jorge Luis Borges
فراي لويس دو ليون	Fray Luis de Leon
فلاديمير مايكوفسكي	Vladimir Mayakovsky
أوسيب ماندلستام	Osip Mandelstam
ميلتون	Milton
روبرت لويل	Robert Lowell
كينغ جيمز	King James
تشوسر	Chaucer
هوميروس	Homer
القديس جون يوحنا الصليبي	Saint Yohana of the Cross
أوكتافيو باث	Octavio Paz
بروتوس	Proteus
هيراقليطس	Heraclitus
هوراس	Horace
جيروم	Jerome
أرشليخوس	Archilochos

Robert Fitzgerald	روبرت فيتزجيرالد
Mary Herbert	ماري هيربرت
Holderlin	هولدرلين
Pasternak	باسترناك
Rilke	ريلكة
Valéry	ڤاليري
Moore	مور
Pound	باوند
Quasimodo	كوازيمودو
Bishop	بيشوب
Quintilian	كنتليان
Jerome Rothenberg	جيروم روثنبيرغ
Alfonso el Sabio	الفونسو إيلسابيو
Walt Whitman	والت ويتمن
Charles Olson	تشارلز أولسون
Robert Duncan	روبرت دنكان
Paul Celan	بول تسيلان
Hans Magnus Enzensberger	هانز ماغنوس انزنسبيرغر
Günter Grass	غونتر غراس
Ingeborg Bachmann	انغيبورغ باخمن
Helmut Heissenbüttel	هلموت هيزنبوتل
Rolf Hochhuth	رولف هوشهوث
Enzensberger	انزنسبيرغر

Hans Arp	هانز آرب
Richard Hülsenbeck	ريتشارد هولسنبيك
Tristan Tzara	تريستان تزارا
Francis Picabia	فرانسز بيكابيا
Kurt Schwitters	كيرت شوترز
Federico Garcia Lorca	فردريكو غارسيا لوركا
Vitezslav Nezval	فايتزلاف نيزفال
Dennis Tedlock	دنيس تيدلوك
Eugen Gomringer	يوجين غومرينغر
Frank Mitchell	فرانك ميتشل
Vitezslav Nezval	فايتزلاف نيزفال
STEPHEN KESSLER	ستيفن كسلر
W.S. Merwin	دبليو. س. ميروين
Machado	ماكادو
Alberti	البرتي
Neruda	نيرودا
Vicente Aleixandre	فيسنتي اليكساندر
Clayton Eshleman	كلايتون إيخلمن
Nathaniel Tarn	ناتانيال تارن
Ben Belitt	بين بتي
Merwin	ميروين
Rexroth	ريكسروث
Arthur Waley	آرثر ويلي

William Arrowsmith	ويليام آروسمث
Robert Fitzgerald	روبرت فتزغيرالد
Mary Barnard	ماري برنار
David Ferry	ديفيد فيري
Alastair Reid	آلاستير ريد
Sappho	سافو
Tu Fu	توفو
Mandelstam	مندلستام
Kabir	كابير
Thalia Pandiri	ثاليا بانديري
Yehudit Heller	يهوديت هيلر
Agha Shahid Ali	أغا شهيد علي
Jerry Springer	جيري سبرنغر
Eva Hoffman	إيفا هوفمن
Houdini	هوديني
Martijn Meijer	مارتن ميجر
Raoul Schrott	راؤول شكروت
Sibila Petlevski	سيبيليا بيتلفسكي
Lisa Katz	ليزا كاتز
Ilja Leonard	إيلجا ليونارد
Pfeijffer	بفجيفر
Matthew Sweeney	ماثيو سويني
Margueritte S. Murphy	مارغريت س. ميرفي

Jules Laforgue	جولز لافروك
St. John Perse	سان جون بيرس
Babbitt	بابت
Richard Aldington	ريتشارد آلدنغتون
Gautier	تيوفيل غوتييه
Whistler	وسلر
André Breton	اندريه بريتون
Max Jacob	ماكس جاكوب
Paul Eluard	بول ايلوار
Dowson	داوسون
Wilde	وايلد
Elaine Showalter	ايلين شولتر
Wilfred Owen	ويلفريد اوين
Siegfried Sassoon	سيغفريد ساسون
Ivor Gurney	ايفور غورني
Beverly Nichols	بيفرلي نيكولز
Vivien Haigh-Wood	فيفيان هي وود
William Carlos Williams	وليام كارلوس ويليامز
Gertrude Stein	غيروترود شتاين
Harriet Monroe	هارييت مونرو
Maupassant	موباسان
Stendhal	ستاندال
Amy Lowell	آمي لويل

والتر باتر	Walter Pater
شاتوبريان	Chateaubriand
سوزان برنار	Suzanne Bernard
ألوسيوس برتران غاسبار	Aloysius Bertrand Gaspard
تزيفتان تودوروف	Tzvetan Todorov
بربارة جونسون	Barbara Johnson
رومان ياكوبسون	Roman Jakobson
باختين	Bakhtin
إدوارد سعيد	Edward Said
ف. هـ. برادلي	F. H. Bradley
روجر شاتوك	Roger Shattuck
هيو كينر	Hugh Kenner
ليندال غوردون	Lyndall Gordon
هنري برغسون	Henri Bergson
ليونيل تريلنغ	Lionel Trilling
برتراند رسل	Bertrand Russell
فرانك لينترشيا	Frank Lentricchia
دونالد غالوب	Donald Gallup
أ. د. مودي	A. D. Moody
ميشيل دلفيل	Michel Delville
جمينز	Jménz
فرانسز بونجه	Francis Ponge
باشو	Basho

Max Jacob	ماكس جيكوب
Pierre Reverdy	بيير ريفردي
Andrei Voznesensky	اندريه فوزنسكي
Robert Creeley	روبرت كريلي
Marianne Moore	ميريان مور
Robert Richman	روبرت ريتشمن
Philip Dacey	فيليب داسي
David Ignatow	ديفيد اغناطو
Russell Edson	رسل ادسون
Howard Nelson	هوارد نيلسون
Peter Johnson	بيتر جونسون
Giambattista Vico	غامباتستا فيكو
Anthony Hecht	أنطوني هيكت
St. Francis	القديس فرانسز
Thoreau	ثوريو
Frost	فروست
Freud	فرويد
George Hitchcock	جورج هتشكوك
Ted Hughes	تيد هيوز
Bill Stafford	بيل ستافورد
O'Connor	أوكونور
Blake	بليك
Isaac Bashevis Singer	اسحاق باشيفس ستنغر

Charles Simic	تشارلز سيميك
Charles Dickens	تشارلز ديكنز
Virginia Woolf	فيرجينيا وولف
Ron Silliman	رون سيليمان
Rosemarie Waldrop	روزماري والدروب
Gertrude Stein	جيرترود شتين
Wittgenstein	فتغنشتين
Bachelard	باشلار
Sappho	سابو
Bill Stafford	بيل ستافورد
Norman Mailer	نورمان ميلر
Faulkner	فوكنر
Emily Dickinson	ايميلي ديكنسون
George W.S. Trow	جورج دبليو. ترو
Albert Gelpi	البرت غلبي
Coleridge	كوليرج
Emerson	ايمرسون
Wordsworth	ووردزورث
Marjorie Perloff	مارجوري بيرلوف
Schoenberg	شوينبيرغ
Kandinsky	كاندنسكي
Picasso	بيكاسو
Stevens	ستيفنز

Hugh Kenner	هيو كينر
Charles Altieri	شارل التير
Oppen	اوبن
Zukofsky	زوكوفسكي
Lynn Keller	لاين كيلر
John Ashbery	جون آشبري
Marianne Moore	ماريان مور
Elizabeth Bishop	اليزابيث بيشوب
Auden	أودن
James Merrill	جيمنز ميريل
Robert Duncan	روبرت دنكان
Robinson Jeffers	روبنسون جيفرز
Denise Levertov	دنيس ليفرتوف
John Berryman	جون بيريمن
Adrienne Rich	دارين ريتش
Ginsberg	غنسبيرغ
Kerouac	كيرواك
Everson	ايفرسون
Tate	تيت
Wilbur	ويلبر
Bruce Andrews	بروس اندروز
Charles Bernstein	تشارلز بيرنشتين
Clayton Eschelman	كلايتون ايخلمان

David Levi Strauss	ديفيد ليفي شتراوس
Barrett Watten	باريت واتن
Lyn Hejinian	لاين هيجنيان
Michael Palmer	ميشيل بالمر
Charles Bernstein	شارل بيرنشتين
Douglas Messerli	دوغلاس مسيرلي
Nick Piombillo	نيك بيومبيلو
Heisenberg	هيسنبيرغ
Lacan	لاكان
Kathy Acker	كارثي ايكر
Frederic Jameson	فريدريك جيمسون
Steve McCaffery	ستيف ماك كيفري
Bruce Andrews	بروس اندروز
James Sherry	جيمز شيري
Blanchot	بلانشو
Maxine Chernoff	ماكسين شيموف
Christopher Dewdney	كريستوفر ديودني
Jackson MacLow	جاكسون ماك لو
Charles Bernstein	شارل بيرنشتين
Jerome McGann	جيروم ماك غين
Susan Howe	سوزان هو
Herbert Grabes	هيربرت غريبس
Roethke	رويثكة

Berryman	بيرمين
Rich	ريتش
Berry	بيري
Snyder	شنايدر
Fanny Howe	فاني هو
Robert Kreley	روبرت كريلي
Bob Dylan	بوب ديلان
Ernest Fenollosa	ايرنست فيتولوسا
Edward Sapir	إدوارد سابير
Delmore Schwartz	ديلمور شوارتز
Allen Ginsberg	آلن غنسبيرغ
Charlie Parker	شارلي باركر
John Coltrane	جون كولترين
Nancy Wilson	نانسي ويلسون
Sarah Vaughan	سارة فوغان
Jack Kerouac	جاك كيرواك
Donald Hall	دونالد هول
Seymour Lawrence	سيمور لورنس
Kenneth Koch	كينيث كوتش
Remy de Gourmont	ريمي دي غورمونت

المحتويات

كلمة المترجمة ٥

الباب الأول : في الشعر

ت. س إليوت وقصيدة النثر ١١

«هستيريا» عند تخوم النثر ١١

قصيدة النثر ٢٩

السمات والملامح ٢٩

السمات الخارجية ٢٩

السمات الداخلية ٣٢

صور وأشياء عميقة ٣٦

قصائد نثر روبرت بلاي ٣٦

نماذج من قصائد روبرت بلاي ٤٩

١ ـ يوم من نوفمبر عند ساحل ماك كلور ٤٩
٢ـ يُسروع على المنضدة ٥٠
الشاعر روبرت بلاي ٥٢
تناول عسل الكلمات ٥٢
جينالوجيا ما بعد الحداثة ٨٢
الشعر الأمريكي المعاصر ٨٢
الكتابة ١١٤
سياقات الشعر ١١٩
متموقعاً حيث لا تهديد ١٣٠
حاشية أخيرة ١٣٢

الباب الثاني: في ترجمة الشعر

أبجديات ترجمة الشعر ١٣٧
الترجمة بوصفها تأليفاً والتأليف بوصفه ترجمةً ١٥٠
التزييف والامتلاك: الشاعرُ مترجِماً ١٥٨
شعراء يترجمون لشعراء ١٦٨
خدعة تحاكي «هوديني» ١٧٨
الشعراء والمترجمون والترجمة ١٧٨
خدعة تحاكي «هوديني» ١٨٣

هذا الكتاب

الصعوبة تكمن في نقل كلمات شاعر ما من لغة إلى لغة أخرى لاسيّما وأنها تعتمل بروح ذلك الشاعر وأنفاسه. كل كلمة من كلمات قصيدته تحمل معها شيئاً منه، يخصّه هو. وهذا ما دفع الكثيرين إلى وصف الترجمة بأنها فن التجلّي لأنها تجعل من المجهول معلوماً. ولا بدّ هنا من أن تكون الحُمّى التي تحرق الشاعر مُعدية كي يصطلي بها المترجم أيضاً. فأن تترجم قصيدة ما من ثقافة أخرى، أفق آخر، روح أخرى، لغة أخرى يعني في الحقيقة أن تكتب قصيدة جديدة. ولهذا يصعب العثور على ترجمتين متماثلتين لقصيدة واحدة.

